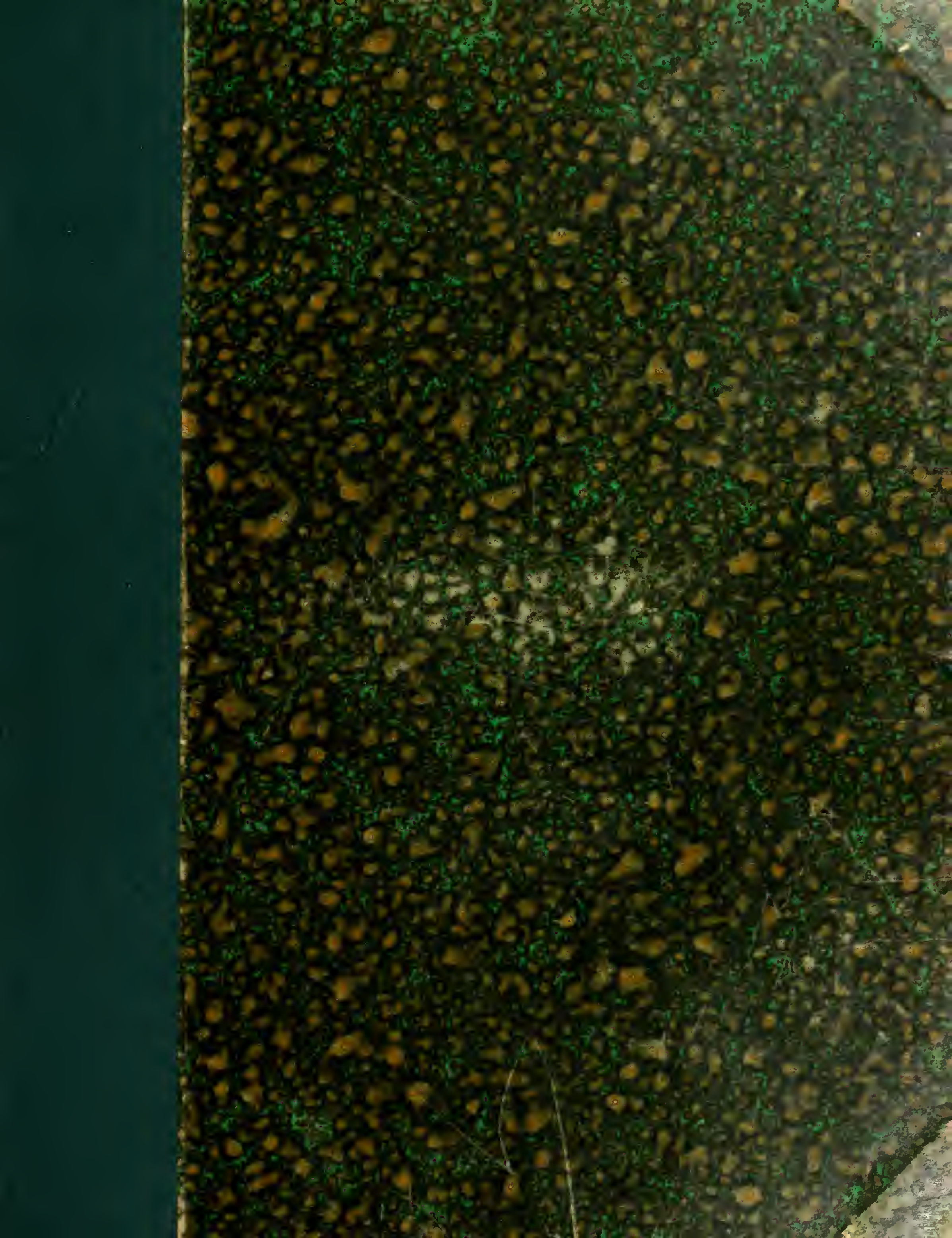
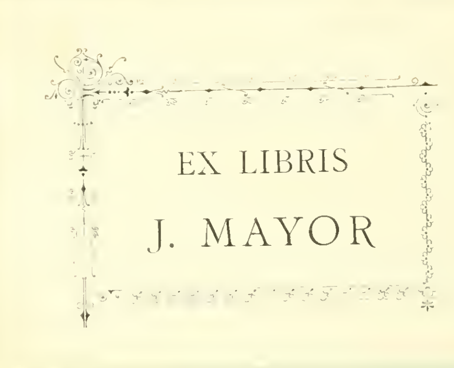



EX LIBRIS
J. MAYOR

ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES

FONDÉES

PAR DIDRON AINÉ

SECRÉTAIRE DE L'ANCIEN COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS

CONTINUÉES

PAR ÉDOUARD DIDRON

TOME VINGT-SEPTIÈME

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23

1870-1872

ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
PARIS

ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES

FONDÉES

PAR DIDRON AINÉ

CONTINUÉES

PAR ÉDOUARD DIDRON

TOME VINGT-SEPTIÈME

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23

1870


LIBRARY
SEP 1 1969
UNIVERSITY OF TORON



Retouchée par

IVOIRE DU XIE–XIIE SIÈCLE

...NNI

Imprimé par A. Bellet

ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES

ICONOGRAPHIE
DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX[1]

DES CRUCIFIX ET CRUCIFIEMENTS DU IXe AU XIIIe SIÈCLE.

L'Église et la Synagogue. — L'Église, dans l'art chrétien primitif, a été figurée de bien des manières : divers emblèmes la symbolisent, les apôtres la représentent, de nombreuses « Orantes » la montrent comme l'épouse de Jésus-Christ; Suzanne, entre les deux criminels vieillards, dit les séductions auxquelles elle est exposée, et la pureté de sa doctrine toujours triomphante. Ce n'est cependant que dans les monuments du IXe siècle qu'on la voit apparaître comme personnifiée pour recueillir les fruits du divin sacrifice, et nous ne croyons pas qu'on lui ait opposé de prime abord la Synagogue, comme se soustrayant dans un sentiment contraire au bienfait qui lui était offert à elle-même. Avant que le cycle caractérisé par l'opposition de ces deux figures n'ait été impatronisé, il en avait effectivement régné dans l'art chrétien un autre fort différent, qui continua de se maintenir longtemps après dans ces

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXVI, p. 5, 137, 213 et 357.

grandes compositions en mosaïques dont les anciennes basiliques de Rome sont principalement ornées.

Nous voulons parler de l'opposition mise entre Jérusalem et Bethléem, la cité des Juifs et la cité des Gentils, non pas alors comme exprimant des destinées différentes, mais pour dire au contraire que de ces deux origines étaient venus les éléments divers et primitivement opposés qui s'étaient fondus dans une admirable unité en formant l'Église. Ces deux cités, ordinairement représentées par deux villes d'où sortent deux rangées de brebis, l'ont été au ve siècle dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome, sur le mur intérieur, au-dessus de la porte principale, par deux figures de femme portant chacune un livre ouvert, et désignées par ces mots : ECCLESIA EX CIRCUMCISIONE ; ECCLESIA EX GENTIBUS, et accompagnées, la première, de saint Pierre, la seconde, de saint Paul, placés au-dessous d'elles.

La plus ancienne figure de l'Église personnifiée au pied de la croix que nous connaissions est celle du Sacramentaire de Metz publié par le P. Cahier[1], où, la tête voilée, nimbée, tenant une bannière déployée, le bras haut, elle recueille déjà dans son calice le sang de la divine victime, « gage « du pouvoir qu'elle a reçu de renouveler en tous lieux, jusqu'à la fin du « monde, le sacrifice du Calvaire. » Une figure lui est opposée et placée comme elle à la proximité de la croix, quoiqu'un peu plus éloignée, entre la sainte Vierge et saint Jean. Cette figure, armée d'une sorte de petit bouclier, est celle d'un homme à barbe blanche qui, loin de remplir un rôle contradictoire, lève la main lui-même pour acclamer le Dieu mourant. Nous ne savons si le P. Cahier a eu des motifs plus spéciaux de le considérer comme la personnification de la Palestine ; mais à considérer l'exposé qu'il en fait, nous ne saurions accepter cette interprétation, et nous serions bien plus porté à croire que ce personnage n'est autre que le centurion.

Il règne aussi une grande incertitude sur la signification de la figure, en tout d'ailleurs semblable à celle de l'Église, qui, sa bannière déployée, sur l'ivoire de Bamberg et sur celui de la Bibliothèque Impériale[2], s'adresse à une autre figure assise : celle-ci porte sur la tête, là une couronne crénelée, ici un nimbe également crénelé, et, à la main, là une sorte de bouclier rond, ici une espèce d'instrument destiné apparemment à rappeler la Circoncision. Sur l'ivoire de Bamberg on remarque de plus un édifice au-devant duquel elle est placée. On ne peut guère douter que ce ne soit la Judée ou mieux

1. « Mél. d'arch. », t. II, p. 51 et 52; ce beau manuscrit, dit le P. Cahier, paraît avoir été exécuté pour Drogon, fils de Charlemagne.

2. « Mél. d'arch. », pl. IV, V

encore Jérusalem, une personnification du peuple juif; mais est-elle prise en bonne ou en mauvaise part?... Dans tous les cas, nous inclinons à croire que c'est l'Église elle-même qui vient s'adresser à elle. Le P. Cahier est disposé à l'admettre pour l'ivoire de la Bibliothèque Impériale. Nous le croirions également quant à l'ivoire de Bamberg, l'analogie de la pensée dans ces deux monuments nous paraissant d'autant plus complète que la sainte Vierge, avancée à la place de l'Église sur notre ivoire, nous a paru dans les hauts temps résumer en sa personne, du moins partiellement, le rôle qui s'est dessiné ensuite d'une manière plus distincte par la personnification de celle-ci. Sa belle attitude dans cette circonstance vient à l'appui de notre opinion; on voit qu'elle participe au divin sacrifice en offrant elle-même son Fils; saint Jean la suit et l'imite : nous serions bien trompé si on n'avait songé, en le représentant ainsi, à son caractère d'apôtre et de prêtre. Le baril placé au bas de la croix et les explications convaincantes données par le P. Cahier pour le faire considérer comme un souvenir de l'Eucharistie s'accordent parfaitement avec notre pensée. Ainsi, nous croyons que sur l'ivoire de Bamberg l'Église a été doublement personnifiée dans deux actions différentes, d'autant plus facilement que sur l'ivoire de la Bibliothèque Impériale, où elle n'est personnifiée qu'une fois, elle nous paraît cependant, à certains égards, doublement représentée.

Reste toujours à savoir ce qu'elle fait en s'adressant au peuple juif : ne le met-elle pas en demeure de reconnaître l'accomplissement des promesses divines? Et la figure de celui-ci, toujours assise et immobile, ne témoigne-t-elle pas de sa résistance et de la damnable opiniâtreté où il va tomber? C'est-à-dire que l'on aurait exprimé par un groupe en action la pensée qui s'était déjà concentrée dans la personnification de la Synagogue tournant le dos à la croix : car l'ivoire de Tongres, qui en offre un exemple, paraît bien évidemment antérieur à tous ceux auxquels on peut le comparer; mais ceux-ci, cependant, auraient été exécutés à une époque d'oscillation où le cycle naissant des deux personnifications n'aurait pas encore acquis une direction fixe.

Ces deux personnifications de l'Église et de la Synagogue une fois définitivement admises, elles sont devenues auprès de la croix la contre-partie presque toujours obligée l'une de l'autre. Sur l'ivoire de Cividale, dans le Frioul, publié par Gori[1], l'Église étant agenouillée au pied de la croix dans une position qu'on aurait pu rendre parfaitement centrale, n'aurait pas besoin de pendant; néanmoins, la Synagogue aveuglée lui fait contraste.

1. « Thes. vet. », dipty. », t. III, pl. XVI.

Il est malgré tout des situations où toute opposition de ce genre est hors de mise : telle est celle qui est donnée à l'Église au revers de la croix de Hohenlohe ou de Cologne, œuvre du XIe au XIIe siècle, publiée par lady Eastlake et décrite par M. l'abbé Bock[1], où elle occupe la place même du crucifix à l'entre-croisement des branches, accompagnée des sacrifices figuratifs d'Abel[2], de Melchisedech et d'Abraham, représentés sur les branches de la croix.

Nimbée, comme nous l'avons dit, dans la miniature du sacramentaire de Metz, l'Église ne l'est plus sur aucun des ivoires publiés par le P. Cahier; elle n'y porte pas non plus encore la couronne qui lui est attribuée sur l'ivoire de Cividale. Au revers de la croix de Hohenlohe, sa tête est ceinte d'un insigne d'honneur; mais la gravure de lady Eastlake ne dit pas suffisamment si c'est une couronne ou un nimbe pentagone. Dans une verrière de la cathédrale du Mans, elle ne porte pas non plus de nimbe, mais saint Pierre la couronne[3]; dans la miniature de Munich, elle réunit le nimbe et la couronne[4]. Il nous faut descendre au XIIIe siècle pour en trouver un autre exemple qui nous est donné dans le vitrail du bon Samaritain, à Sens[5]. Ce n'est pas cependant alors une règle générale; car, dans le vitrail de la Nouvelle-Alliance, à Bourges, elle n'a encore que la couronne sans le nimbe et, de même, dans la miniature de « l'Hortus deliciarum[6]. » Si on ne lui accorde pas plus constamment le nimbe, ce n'est certes pas que l'on hésite à la proclamer sainte : SANCTA ECCLESIA, ainsi est-elle appelée au revers de la croix de Hohenlohe; ce n'est pas qu'elle ne soit une réalité vivante; mais il faut voir en cela la preuve que l'iconographie ne s'est pas décidée sans hésitation à assimiler, quant à l'attribution du nimbe, les personnifications d'une existence collective et les figures allégoriques des êtres de raison, avec les saints personnages qui vivent d'une existence individuelle.

La bannière et le calice sont plutôt, sinon plus généralement, attribués

1. Eastlake, « History of our lord », t. II, p. 332. — Bock, « Trésors de Cologne », p. 152.

2. Abel offrant son agneau étant représenté dans l'une des branches de la croix, pour lui donner un pendant, on a représenté dans l'autre Caïn offrant sa gerbe, conformément à l'une des compositions usitées dans les peintures des catacombes, sur les anciens sarcophages, etc. Ce même Caïn est à droite, ou fortuitement ou eu égard à la signification de son épi sans prendre garde à sa personne. Comme dans la partie inférieure de la croix un seul médaillon ne suffisait pas pour remplir l'espace, on en a mis deux, occupés le premier par Abraham prêt à immoler son fils, le second par le bélier qui fut la véritable victime du sacrifice.

3. « Vitraux de Bourges », pl. d'étude VI.

4. Forster « Peintures », t. I, p. 42.

5. « Vitraux de Bourges », pl. d'étude XX.

6. « Vitraux de Bourges », pl. II, pl. d'étude IV.

à l'Église, mais il n'y a pas de règle absolument uniforme. Le calice lui sert ordinairement dans le moment même à recueillir le sang que la victime sacrée laissa jaillir de son côté ouvert, et souvent, toute à ce soin, les deux mains levées comme sur le plâtre de M. Carrand[1], il semble qu'elle ait oublié sa bannière; sur l'ivoire de Cividale elle l'a reprise, elle porte en même temps une clef et tient le calice sous les pieds du Sauveur; sur la miniature de Munich, placée dans un compartiment à part, elle le porte comme emblème posé sur sa tête, elle ne porte point de bannière, mais on lui a donné des ailes comme à l'Espérance, et son geste est celui du témoignage. Toute exceptionnelle dans sa composition, cette miniature semble avoir voulu représenter l'Église doublement : dans un autre compartiment, au pied de la croix, on y voit, en effet, une seconde figure couronnée, mais sans les autres attributs que nous venons de voir réunis, et, les bras tendus, elle recueille les fruits du divin sacrifice; idée principalement exprimée dans ce petit monument par la manière de concevoir le Crucifié lui-même en qualité de pontife s'offrant sur la croix. Et tandis que la première figure est opposée à une Synagogue qui s'en va lisant dans un livre dont elle a perdu le sens, en regard de celle-ci on voit une sorte de seconde figure allégorique, analogue à la Folie, qui, tombant à la renverse, est menacée de se percer par la pointe d'une lance qui s'est brisée entre ses mains, menacée aussi par un jet monstrueux qui aurait poussé comme un rameau dans la partie inférieure de la croix. Est-ce bien là une seconde Synagogue? Le miniaturiste n'a-t-il pas voulu rendre ainsi la double pensée de saint Paul : « Scandale pour les Juifs, folie pour les Gentils, » retournant la pensée quant à ce dernier membre de phrase, et réduisant à l'état de folie la vaine sagesse du monde? C'est une miniature, et il ne faut pas oublier que dans cette branche de l'art, livrée, beaucoup plus qu'aucune autre, aux inspirations privées, on s'écarte des grands courants de l'iconographie chrétienne avec une facilité qu'on ne se serait pas permise ailleurs.

Quoi qu'il en soit, on peut se convaincre que le XIIe siècle vit poindre un commencement de disposition à imaginer ces combinaisons plus variées, ces situations nouvelles que nous verrons se développer dans le siècle suivant.

La disposition à charger les rôles selon la progression du temps se manifeste d'une manière plus sensible relativement à la figure de la Synagogue que relativement à celle de l'Église. Au début, selon l'observation du P. Cahier, on ne lui donne aucun attribut dérisoire; sur l'ivoire de Tongres

1. « Mél. d'arch. », t. II, pl. VII.

elle porte quelque chose que l'on pourrait prendre pour une palme, mais dont, à nos yeux, la signification demeure douteuse; sur le plâtre de M. Carrand elle tient haut sa bannière. Dans l'un et l'autre cas, le mauvais côté de son rôle s'exprime seulement par le mouvement très-marqué qu'elle fait pour s'éloigner de la croix, le dos déjà tourné, quoique ses yeux soient dirigés sur le Sauveur, la malheureuse! Si elle va tomber dans l'aveuglement, ce n'est pas, en effet, qu'elle ait manqué des moyens de s'éclairer. Pour exprimer cet aveuglement, dans la suite, on lui bandera fréquemment les yeux; ils le sont déjà sur l'ivoire de Cividale; en même temps, sa bannière est renversée et, dans la main, elle tient une tête de bouc, souvenir de ses sacrifices désormais sans valeur. Sur le vitrail de Saint-Denis, la hampe de sa bannière est brisée; elle tombe elle-même de défaillance, malgré les efforts impuissants que fait pour la soutenir un prêtre de l'ancienne loi.

Le bon et le mauvais larron. — Les figures allégoriques de l'Église et de la Synagogue, par la place qu'elles ont occupée dans la scène du Crucifiement, ont dû contribuer à en écarter les figures réelles du bon et du mauvais larron. Nous ne sommes pas encore arrivés au moment où celles-ci ont cessé d'être rares, elles entraient même dans l'esprit de l'antiquité primitive plus que dans celui des âges intermédiaires jusqu'au xive siècle; leur présence sur le candélabre de Saint-Paul justifierait donc la pensée que nous avons émise sur les influences plus antiques qui nous paraissent avoir présidé à la composition du Crucifiement sur ce monument du xiie siècle. On les voit aussi dans le Crucifiement de Saint-Urbain-alla-Caffarella. C'en est assez de ces exemples pour témoigner que, si la faveur se portait de préférence sur d'autres figures, on ne les a cependant jamais exclus de la place à laquelle ils avaient droit dans l'iconographie chrétienne. Les compositions que nous venons de citer ont pour trait commun de faire partie d'une série historique, où les figures de l'Église et de la Synagogue destinées à l'expression d'un ordre d'idées plus général seraient au contraire peu à leur place; ces figures se trouveront néanmoins réunies à celles des deux larrons dans la miniature de « l'Hortus deliciarum »; mais, précisément, cette association témoignera de cette séve vigoureuse du xiiie siècle, qui nous occupera lorsque nous en viendrons à l'étude de cette époque.

Le xie siècle nous montre sur la couverture de l'Évangéliaire de Milan, publiée par Giulini, comme accessoire du crucifix qui en est le sujet principal, un tout autre emploi de la figure du bon larron, pour attester les fruits du divin sacrifice : il est emmené dans le paradis par Notre-Seigneur; en regard, dans un petit compartiment semblable, sont représentées les saintes femmes au

tombeau, et la Résurrection, qui suivit de si près la mort sur la croix, leur est annoncée.

Le Calice. — Au bas de la croix nous retrouvons le calice; nous y retrouvons aussi le serpent; mais ces figures ne vont pas y prendre autant de faveur que le crâne humain et toute la série de représentations qui se rattachent plus ou moins directement à l'étymologie du nom de « Calvaire » et à la régénération de l'homme condamné à mourir et rappelé à la vie aussitôt que l'exécuteur de la sentence, par une méprise aussi heureuse dans ses résultats qu'elle était exécrable dans son principe, eut atteint la victime sainte et sans tache qui devait racheter le monde.

Le calice est un souvenir de l'Eucharistie qui perpétue sur nos autels l'accomplissement de ce divin sacrifice, et, pour expliquer sa présence sur la croix, il n'est aucun besoin de recourir à aucune allusion au saint Graal; si populaire qu'ait été la légende relative à la conservation de ce vase précieux dont Notre-Seigneur se serait servi pour l'institution du Très-Saint-Sacrement, elle n'a jamais pu entrer dans la pensée de tous au même degré que le vase, pris en général, employé au renouvellement de ce très-saint mystère.

Nous avons vu l'Église prendre en main le calice comme attribut, et, soit qu'elle s'en serve pour recueillir le sang jaillissant du côté percé du Sauveur, soit qu'elle le contienne sous ses pieds, soit qu'elle le porte autrement ou cesse de le porter, il faut toujours y voir le vase sacré dont le maniement journalier fait le plus grand honneur de ses ministres. Quelquefois le calice est tenu sous les pieds du Sauveur par un vieillard[1]. On a pu croire que ce vieillard était Joseph d'Arimathie chargé du saint Graal, mais c'est bien plutôt Adam : manière d'exprimer les fruits du divin sacrifice recueillis par l'homme régénéré dans la personne de son premier auteur.

Le Serpent. — Le serpent vaincu reparaît, en conséquence, enroulé au pied de la croix dans un certain nombre de monuments, notamment dans la miniature du sacramentaire de Metz, sur les deux ivoires de Bamberg, sur ceux de M. Carrand et du roi de Bavière, indépendamment des autres circonstances où nous l'avons vu au pied de la croix sous les pieds de la sainte Vierge ou transpercé par saint Michel.

Adam. — Quand le crâne humain est représenté au pied de la croix, à cette époque, c'est généralement par des linéaments très-imparfaits; tel on le voit sur la croix de sir R. Curzon, sur la Pala d'oro de Venise, etc.; au pied de la croix donnée par Pascal II à l'abbaye de Conques, il semble qu'on

1. Forster, « Mon. de la sculpture en Allemagne », crucifix de Weschelbourg.

a voulu faire apparaître tout un monceau de têtes de morts[1]. Si nous avions uniquement à rendre compte de ces indications sommaires, il nous suffirait de rappeler le nom de Calvaire, sans avoir besoin de lui attribuer d'autre origine que la rencontre d'ossements en ce lieu; rencontre expliquée par ce seul fait que, servant aux exécutions, on y avait enseveli des criminels. C'en serait assez pour motiver un contraste digne d'être indiqué entre ces souvenirs tristes et abjects et le renouvellement glorieux accompli en ce même lieu à jamais sanctifié! Mais on ne s'en est pas tenu à ces ossements décharnés; voilà qu'à leur place on voit apparaître un homme sortant du tombeau, plein de vie, tel sur la croix du musée du Vatican que nous publions : cet homme c'est Adam. Il nous paraît que les premières résurrections représentées dans la scène du Crucifiement l'ont été comme expression du fait évangélique rapporté par saint Mathieu[2]. Des sépulcres furent ouverts, des morts ressuscitèrent au moment où le Fils de Dieu rendit le dernier soupir; on retrouve là ce caractère primitif de l'art chrétien s'attachant à des faits réels, mais les relevant en vue de la signification la plus large. Jésus est la résurrection et la vie; il ne meurt que pour nous en appliquer les bienfaits; il meurt, et les morts reprennent la vie car la mort est vaincue : c'est dans l'ordre de ces idées que la miniature du sacramentaire de Metz montre un mort qui sort ainsi de son tombeau à côté de la croix; nous n'en connaissons pas de plus ancien exemple. Les deux ivoires de Bamberg[3], ceux de la Bibliothèque Impériale, de Tongres, du plâtre de M. Carrand, sont d'accord pour nous montrer, non pas un seul tombeau, mais toute une série de sépulcres ouverts et des morts qui en sortent; il en est de même à Poitiers, sur le vitrail de la fin du XIIe siècle, qui représente le Crucifiement au chevet de la cathédrale, de même sur une châsse de Pise publiée par Martini[4]. L'extension prise par l'idée ainsi représentée est prouvée par la variété des lieux et des monuments où elle se reproduit.

La multiplicité des morts ressuscités sur ces divers monuments exclut l'idée de mettre en scène une tradition où le premier homme seul serait en jeu. Ce n'est peut-être pas avant le XIIe siècle et peut-être pas ailleurs que sur le champ même de la croix, au pied de certains crucifix comme celui qui est mis sous les yeux de nos lecteurs, où il n'y avait pas assez de place pour plusieurs personnages, que l'on voit un seul mort se lever de sa tombe. Dès

1. « Ann. Arch. », t. XX, p. 215.
2. Math. XXVII, 52.
3. Forster « Sculp. », p. 52.
4. « Theatrum Basil. Pisanæ », t. II, p. 34.



CROIX DU XIIe SIÈCLE — CUIVRE ÉMAILLÉ

le IXe siècle, cependant, sur l'ivoire de Tongres, on distingue, au milieu de la composition, un mort principal qui peut avec vraisemblance être pris pour le père du genre humain. N'y avait-il pas lieu d'y songer au seul point de vue du caractère de généralité donné à ces représentations? Puis venait, comme surcroît de motif de l'y faire figurer, l'opposition formulée directement par les saintes Écritures entre les deux Adam.

Les observations précédentes n'ont nullement pour but de faire considérer les traditions d'après lesquelles le Calvaire aurait été le lieu même de la sépulture d'Adam comme non avenues, ou du moins comme n'ayant eu aucune influence sur l'usage de le représenter au pied de la croix; nous avons voulu seulement montrer, en les exposant, que, la légende mise de côté, les motifs ne manquaient pas pour opposer au premier homme mort en punition de son péché le nouvel homme qui lui rend la vie et détruit l'empire du péché; et aussi faire remarquer que l'influence des légendes de ce genre n'a guère commencé à s'exercer fortement sur l'art chrétien qu'aux XIIe et XIIIe siècles. Nous nous donnons ainsi pleine liberté pour envisager celle-ci avec sympathie : il est poétique de penser et assurément très en rapport avec ce que l'on peut entrevoir des voies de Dieu sur l'accord des choses naturelles et des choses spirituelles, que le lieu même de la sépulture d'Adam ait été choisi pour régénérer sa race.

Sur la croix que nous publions et beaucoup d'autres semblables, Adam se lève et tend les deux mains vers son libérateur; au XIIIe siècle, son mouvement est de même celui de l'action de grâces sur la croix de Clairmarais [1], où il ne tend plus cependant qu'une de ses mains, appuyant l'autre sur son tombeau pour en sortir; sur la croix d'Oisy publiée dans la « Revue de l'Art chrétien », et fort analogue à celle de Clairmarais, Adam sort de même du tombeau et cette fois un calice à la main; sur les deux croix stationales du musée du Vatican dont nous avons parlé et annoncé la publication, il est représenté endormi, à la différence des exemples précédents : c'est l'idée de la légende qui domine alors, car ce sommeil est évidemment celui de la mort. Adam attend son libérateur quand il ne devrait plus l'attendre, car le voilà, et le moment de la mort du Sauveur devrait être celui de son réveil à lui-même.

M. Forster [2] a publié une Descente de croix sculptée, au XIe ou XIIe siècle, sur la roche vive dans les grottes de l'Externstein, en Westphalie, au-dessous de laquelle on observe deux figures, celle d'un vieillard et celle d'une femme, nues ou presque nues, entrelacées dans les replis d'un énorme dragon; ils

1. « Annales Arch. », vol. XIV, p. 285; vol. XV, p. 5.

2. Forster, « Mon. de la sculpture en Allemagne ».

élèvent les mains, ils attendent leur délivrance et l'on voit qu'elle va venir : c'est évidemment Adam et Ève, et la délivrance devrait leur être déjà venue puisqu'au-dessus le sacrifice du Calvaire est consommé ; mais dans ce monument bien plus que dans les crucifix précédents, on a voulu arrêter la pensée sur la situation à laquelle le mystère de la croix vient remédier, et c'est aussi un moyen de faire ressortir la valeur du remède.

Un homme et une femme au-dessous de la croix doivent toujours, par leur position, comme nous l'avons dit, faire songer d'abord à Adam et Ève; puis l'on peut se demander par une seconde réflexion si, au lieu de représenter l'homme et la femme, le genre humain, comme ayant besoin de la régénération, de la délivrance, du réveil, ils ne les représentent pas comme déjà régénérés ; alors ces figures deviennent plus directement l'image du peuple chrétien, sans exclure quelques autres intentions particulières. Les fresques de Saint-Urbain-alla-Caffarella offrent deux figures représentées dans ces conditions, qui étendent un long voile sous les pieds du Christ pour recueillir son sang régénérateur ; l'on se rappelle Adam le recueillant ailleurs dans le calice ; mais ces deux figures d'homme et de femme sont vêtues de manière à éloigner plutôt qu'à favoriser aucune allusion directe au premier homme et à la première femme[1].

Résurrection. — Les monuments primitifs nous ont paru établir entre la croix du Sauveur et son tombeau, et par voie de conséquence entre son crucifiement et l'annonce de sa résurrection faite par l'ange aux saintes femmes, une corrélation, telle que nous avons été amené à les considérer comme faisant quelquefois partie d'un même tableau, et non pas seulement comme constituant deux tableaux qui s'enchaînent. Cette manière de voir est confirmée par le caractère d'ensemble que portent tous les groupes réunis spécialement sur chacun des ivoires dont le P. Cahier a publié un choix si remarquable. Sur trois de ces tablettes et sur bon nombre d'autres monuments analogues, où figure la scène des saintes femmes au tombeau, l'on a préféré accumuler quelquefois, jusqu'à la confusion, les idées dans une même phrase, plutôt que de fractionner l'expression d'une pensée au fond toujours unique : pensée qui comprend parmi les termes généraux de salut et de rédemption la

1. Nous revenons, à ce propos, sur la signification restée indécise des deux personnages placés au-dessous de la croix sur le bas-relief du ciborium de Venise publié dans la livraison des « Annales » de juillet-août dernier ; comme complément de la note de la page 225, nous disons que pour peu (l'original étant un peu fruste) que les vêtements de celui de ces personnages qui est placé à gauche de la croix pussent être supposés avoir été raccourcis par vice d'interprétation, on y verrait une femme, alors les personnages offriraient de l'analogie avec l'homme et la femme de Saint-Urbain, au lieu de rentrer dans le cycle des soldats.

croix et le tombeau du Sauveur, la croix comme souvenir d'une mort glorieuse et féconde, le tombeau comme le théâtre de la Résurrection accomplie.

Le Calvaire et le saint sépulcre ont été réunis dans un même édifice ; il semble que dans nos tableaux on voudrait les fondre avec plus d'unité encore ; c'est à tel point que, sur l'ivoire de Bamberg, la scène de la Résurrection est comprise entre celle du Crucifiement et le groupe des morts ressuscitant, qui est une dépendance immédiate de celle-ci.

Cet effort pour aller au delà des procédés auxquels nous sommes obligés d'assujettir notre langage ou parlé ou figuré, n'est pas heureux en tous points : le goût s'accommode mieux d'une ordonnance où les choses se suivent et se distinguent. l'intelligence en est plus facile, et la distinction opérée, pour satisfaire au besoin de l'exposition, il ne faut ensuite qu'un signe pour avertir l'esprit de les réunir dans une combinaison définitive. Ce signe, ou, si l'on veut, ce signal, rien ne le donne mieux qu'une composition centrale, dominant par ses proportions, comme par la place qu'elle occupe, toutes les compositions devenues accessoires qui l'entourent.

A Poitiers, la grande croix chargée de son Christ qui, au chevet de la cathédrale, coupe le milieu de la verrière centrale, la domine et domine l'édifice tout entier. Il faut donc rapporter au Christ attaché sur cette croix tout ce qui est dit en détail dans les autres compartiments du vitrail ; que le Christ y soit mort ou mourant. l'ange de la Résurrection, assis près de là sur son tombeau vide, dit assez qu'il ne souffre que pour vaincre, et qu'il ne meurt que pour toujours vivre. Ne cherchez donc pas parmi les morts celui qui est vivant, levez les yeux plus haut et vous le verrez monter au ciel : et c'est dit de telle sorte que ces pensées ressortent de l'ensemble comme attachées à la croix et au Crucifiement même.

Sur le bel ivoire de la cathédrale de Narbonne, que nous publions, les faits exprimant les mêmes pensées se groupent dans un ordre plus conforme à leur production historique [1].

1. Après avoir consacré à l'ivoire de Narbonne une note dans la dernière livraison des « Annales » (26e vol., p. 373), il ne sera pas superflu d'y revenir, car il est remarquable à plus d'un titre. Nos observations sur la période de l'iconographie du crucifix qui nous occupe encore en ce moment ont porté, en grande partie, sur les cinq ivoires publiés par le P. Cahier dans les « Mélanges d'archéologie. » Or l'ivoire de Narbonne, d'un ou deux siècles plus récent, mérite l'attention et pour ce qu'il a de commun avec ces petits monuments, et pour ce qui l'en distingue. Comme eux il était destiné à faire une couverture de livre, d'évangéliaire probablement. A leur exemple, il offre le Crucifiement comme sujet principal. De part et d'autre, le port du Christ sur la croix, avec les bras placés horizontalement, est supérieur aux conditions naturelles du supplice ; de part et d'autre, le soleil et la lune, comme représentants de la nature entière, sont appelés à glorifier le Sauveur : si ailleurs on peut hésiter à leur donner cette

L'ivoire de Tongres, beaucoup plus simple de composition qu'aucun de ceux dont il a été rapproché, ne le cède assurément à aucun d'eux quant à l'extension des pensées qui s'y rattachent au moyen de l'ange annonçant la Résurrection aux saintes femmes, bien que chez lui ce groupe ne figure pas. Il n'en dit pas moins que le supplicié capable de rendre la vie aux morts qui, à ses pieds, sortent du tombeau, ne peut mourir sur la croix que pour y conquérir une meilleure vie. Ou plutôt la pensée va plus loin, car, sur cet ivoire, le Christ n'est pas mort, il ne va pas mourir, il ne mourra pas : l'Église est enfantée, le temps de la mort est passé, tant l'idée y domine le fait.

Ciampini a publié une croix sur laquelle sont représentés, dans une série de médaillons, tous les évêques de Ravenne qui en avaient occupé le siége jusqu'au moment de son exécution. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette croix, c'est que la Résurrection elle-même s'y voit représentée à l'entre-croisement des branches, où elle remplace l'image du supplice, au lieu de lui être seulement associée. Il semble ensuite qu'au moyen de ces nombreux évêques qui se sont succédé dans le gouvernement d'une illustre Église, l'on a voulu dire comment le règne du Christ vainqueur se continuait sans fin [1].

La Terre et la Mer. — Trois des cinq ivoires réunis dans les « Mélanges d'archéologie » offrent, parmi les groupes placés au-dessous du Crucifiement, des figures allégoriques d'un aspect assez singulier, qui sont reconnues pour représenter la terre et la mer [2]. Ces sortes de figures sont assez

signification, ici, leur geste d'acclamation ne laisse pas de doute ; de part et d'autre, enfin, le porte-lance et le porte-éponge, la Vierge et saint Jean, jouent un rôle principal, et l'idée dominante est celle du triomphe. Mais les traits communs ne vont pas plus loin et, au lieu d'une série de personnages et de groupes symboliques, nous voyons ici se dérouler une série de faits historiques ; sujets dont la liaison avec le Crucifiement est d'autant mieux exprimée qu'ils se coordonnent avec des groupes qui s'y rapportent directement, comme ceux du porte-lance, du porte-éponge, de la Vierge, de saint Jean et des personnages qui les suivent, enfin du sujet de la robe tirée au sort, placé au pied de la croix. Quant à la main qui répand des flammes rayonnantes sur les apôtres, c'est à tort que nous avions douté si elle ne représentait pas le Saint-Esprit : il suffit de la comparer avec la main qui accueille le Sauveur à son ascension, pour se convaincre que, dans l'un et l'autre cas, la main représente Dieu le Père, et les rayons flamboyants expriment seuls l'action du Saint-Esprit.

Des renseignements précis donnés par M. Tournal, conservateur du musée de Narbonne, nous permettent d'assurer que le Christ est imberbe.

1. Ciampini, « Vet. mon. », t. II, pl. XIV. L'ouvrage de Ciampini, malgré l'insuffisance de son texte, la grossièreté et l'inexactitude de ses planches, demeure toujours une source importante d'informations, auxquelles l'archéologue chrétien se voit souvent dans la nécessité de recourir.

2. Quant à ce qu'il y a de singulier dans les attributs de ces figures, la terre étant repré-

rares ailleurs pour attester une fois de plus l'étroite communauté d'idées spécialement propres au groupe de monuments ainsi réunis; et l'on en trouve cependant assez d'autres exemples pour confirmer l'interprétation qu'ils ont reçue et leur ôter tout caractère d'isolement.

Mais pourquoi la terre et la mer au pied de la croix? Parce que la nature entière est appelée à se renouveler par la mort du Sauveur. On pourrait dire aussi que toutes les créatures ont, dans cette circonstance, à chanter un cantique d'actions de grâces. Ces deux interprétations ne s'excluent pas; cependant la première paraît devoir prendre le pas sur la seconde; on le voit par l'apparition d'une troisième figure sur les ivoires de Bamberg et de la Bibliothèque Impériale : cette figure est assise entre les deux autres et représente Rome, ou plutôt la République, comme l'on disait alors, l'État comme l'on dirait aujourd'hui, dont Rome était la capitale, et qui était aussi réputée représenter en entier le monde social. Le P. Cahier a fait remarquer avec raison la connexion d'idées qui existe entre cette figure et la louve du diptyque de Rambona. Bien qu'il ne paraisse y avoir aucune parenté directe entre ces monuments quant au genre d'exécution et au mode d'expression, la pensée de part et d'autre est foncièrement la même. On a voulu dire que le bienfait de la Rédemption s'étendit à tout l'empire romain, qui paraissait alors se confondre avec l'univers entier.

La pensée de la Rédemption étant principalement attachée à l'image de Notre-Seigneur : soit qu'on le représente triomphant dans la gloire ou suspendu sur la croix, les figures de la terre et de la mer, comme celles du soleil et de la lune ont été associées également à ces divers modes de représentation[1]. Dans tous les cas, elles viennent célébrer les fruits du sacrifice accompli sur la croix.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

sentée par une femme qui nourrit tout à la fois des enfants et des serpents, la mer par un homme (l'Océan) à la manière des fleuves antiques avec un attirail de poissons et de monstres marins, nous renvoyons aux explications données par le P. Cahier dans les « Mélanges d'archéologie ».

1. Voir dans Forster « Mon. de la sculp. en Allemagne », t. I, p. 12, l'ivoire de Saint-Gall, signé du moine Tuotillon.

MONOGRAPHIE

DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

DESCRIPTION DE LA SCULPTURE EXTÉRIEURE

AVANT-PROPOS.

Avant que de donner la description de la sculpture extérieure de la cathédrale de Chartres, il me semble intéressant de présenter au lecteur une préface écrite par M. Didron aîné, de 1838 à 1840, et destinée à être mise en tête de la grande monographie dont la publication fut ordonnée par M. de Salvandy, ministre de l'instruction publique à cette époque. Cette préface est curieuse sous plusieurs rapports, car, non-seulement elle explique le plan primitif de l'immense travail que, bien imprudemment peut-être, on avait osé entreprendre, mais aussi elle donne une idée générale et la raison du système iconographique appliqué à la décoration sculptée du plus admirable édifice que le XIIIe siècle nous ait légué.

Le lecteur voudra bien se reporter, en lisant ces quelques pages, à trente ans en arrière; autrement il n'en saisirait pas le sens. Enfin, il se rappellera que la monographie publiée par le gouvernement, considérée comme complète maintenant au point de vue des dessins, ne renferme cependant pas toutes les planches qui devaient être gravées, d'après le projet conçu originairement, et qu'elle ne contient pas une seule ligne de texte. Les événements politiques et une série de causes qu'il est inutile d'énumérer justifient l'inexécution partielle du magnifique programme dont les bases furent posées en 1838, dans un temps de ferveur archéologique, à une époque où les

obstacles ne semblaient pas exister, où les difficultés matérielles ne pouvaient effrayer les brillants défenseurs de notre art national. Hélas! des quatre artistes et savants qui s'étaient associés en cette circonstance, un seul, M. Amaury-Duval, est encore vivant; les trois autres, MM. de Salvandy, Lassus et Didron aîné sont morts, en laissant inachevée une œuvre qui leur était bien chère et qui eût été incomparable s'ils avaient pu la terminer.

Au monument commencé par de hardis restaurateurs de l'art religieux en France, les « Annales archéologiques » ajouteront une pierre, grâce au fragment de texte qu'elles vont faire connaître cette année-ci.

Édouard DIDRON.

PRÉFACE.

La monographie de la cathédrale de Chartres fait partie des travaux d'archéologie entrepris par le Comité des arts et monuments. Les dessins et le texte qui doivent la composer ayant paru d'une trop haute importance pour être confiés à un seul artiste ou antiquaire, le Comité a réclamé, pour l'exécution de ce travail, le concours de quatre personnes. Deux artistes ont été associés pour la partie graphique : M. Lassus, architecte, et M. Amaury-Duval, peintre. M. Lassus fait tous les dessins d'architecture et d'ornementation, il lève les plans, il donne les coupes et les élévations; M. Amaury-Duval dessine la statuaire.

Le texte qui doit accompagner les dessins, les expliquer ou les compléter, a été partagé aussi. Dans un travail littéraire sur un monument comme Notre-Dame de Chartres, il y a deux parties parfaitement distinctes : l'histoire de ce monument et sa description. L'histoire est chargée de raconter la fondation de la cathédrale et ses vicissitudes; la vie des personnages qui l'ont occupée ou habitée en quelque sorte; la vie des évêques et des prêtres principaux qui l'ont ornée, agrandie, modifiée. La description doit enregistrer les pierres l'une après l'autre, les statues, les figures peintes sur verre ou sur mur; elle doit dessiner, par la parole, les formes variées que la sculpture imprime aux divers matériaux et qu'elle frappe d'un caractère et d'un style qui accusent une époque, un siècle, quelquefois même une année. L'histoire raconte tout le passé, la description dresse l'inventaire de l'état actuel. M. de Salvandy s'est réservé d'écrire la première, le secrétaire du Comité a été chargé de la seconde. Cette division profitera à l'archéologie comme à l'his-

toire. Ces deux sciences, en effet, pour avoir été confondues jusqu'à présent, se sont embarrassées et obscurcies mutuellement. Dans le travail de Chartres, séparées quoique unies, elles se contrôleront et s'éclaireront l'une par l'autre. Il faut espérer enfin que les anachronismes et les fausses traditions accréditées à l'égard de cette cathédrale se dissiperont devant une étude sérieuse du monument, devant un examen approfondi des textes anciens qui en parlent.

L'antiquaire chargé du travail de description et qui écrit ces lignes rédigea, en novembre 1838, un rapport sur l'ensemble de la cathédrale de Chartres et sur la statuaire qui la décore. Ce rapport fut adressé à M. de Salvandy, alors ministre de l'instruction publique. Comme là est établi le but auquel vise le Comité des arts et monuments en faisant exécuter, sous sa direction, la monographie de la cathédrale de Chartres; comme on y discute les motifs qui ont déterminé à commencer la description par la sculpture, à poursuivre par la peinture, à terminer par l'architecture; comme on y mesure d'un coup d'œil général, comme on y groupe par masses les statues extérieures, objet de la description qui va suivre, il a semblé utile de reproduire ici ce rapport[1] qui peut tenir lieu de préface et servir de lien entre les objets divers et très-nombreux dont il sera question dans le cours de l'ouvrage.

« A M. DE SALVANDY, MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

« Monsieur le Ministre,

« Par un arrêté du mois de juillet 1838, vous m'avez confié la description de la cathédrale de Chartres; car vous désirez qu'un texte accompagne les dessins de M. Lassus, architecte, et de M. Amaury-Duval, peintre, chargés de la partie graphique du travail historique que vous faites exécuter sous la direction du Comité des arts et monuments. Vous voulez qu'une légende serve d'explication aux tableaux.

« Mon travail, à l'image de la cathédrale même, se divise en trois par-

1. Ce rapport, imprimé en 1839, a été, depuis, retouché et remanié par son auteur d'une façon assez importante pour qu'il puisse être considéré maintenant comme un travail à peu près inédit; c'est ce qui nous a décidé à le publier dans les « Annales », d'après un manuscrit daté de mai 1840.

(*Note de M. Édouard Didron.*)

ties distinctes : en description de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Ces trois parties doivent être traitées chacune à part pour que cette monographie, à laquelle vous attachez avec raison une haute importance, soit réellement profitable aux études archéologiques; pour qu'elle soit un travail modèle, un canon régulateur des autres monographies que vous vous proposez de faire exécuter par toute la France sous les yeux du Comité historique des arts et monuments, pour que rien ne passe sans le signaler, le décrire et l'expliquer. C'est pour se reconnaître dans la multiplicité et la variété des faits que les classifications ont été établies, que les séries ont été inventées; il fallait donc appliquer à Notre-Dame de Chartres la méthode usitée en histoire naturelle. A Chartres, en effet, il y a deux cathédrales à décrire : l'église souterraine, crypte immense, et l'église supérieure qui remorque à son arrière-train une grande chapelle du nom de Saint-Pyat; il y a quatre mille figures en pierre et cinq mille en verre à nommer et interpréter.

« En présence d'objets si nombreux, j'ai dû me limiter pour cette année-ci et pourvoir à la besogne des années suivantes; car le travail graphique durera plusieurs années, et la description devra marcher de pair avec les dessins.

« J'avais à choisir entre la description de l'architecture, celle de la sculpture et celle de la peinture. Naturellement j'aurais dû commencer par l'architecture, dont les deux autres arts ne sont que l'accessoire et l'ornement; en blason, on nomme le champ avant que d'appeler les pièces qui le sèment et le décorent. Mais les dimensions d'un monument font dans une description architecturale l'objet d'un premier et principal chapitre; la forme même d'un édifice est subordonnée à ses proportions. Or, vu les dessins exécutés par M. Lassus, il m'était impossible de rédiger cette partie importante, car cet architecte n'a mesuré que le portail occidental. Le reste de l'église, les portails latéraux, la crypte, ne sont et ne pouvaient être encore relevés. Il m'a donc fallu ajourner l'architecture et la réserver pour la fin du travail.

« Restaient la peinture et la sculpture. Je me suis attaqué à cette dernière de préférence, parce qu'à Chartres elle est à la peinture ce que le titre d'un chapitre est au chapitre même : la sculpture est le sommaire ou l'argument des vitraux. Ainsi, la peinture comme la sculpture parlent de saint Eustache, de saint Thomas Becket, de saint Remi; mais la seconde ne raconte que le fait principal de leur vie. La sculpture se contente de montrer saint Eustache par son martyre, Becket par son assassinat et saint Remi par le baptême qu'il donne à Clovis; la peinture, au contraire, reproduit la vie entière, de la naissance à la mort. J'ai donc cru utile de faire connaître le texte

avant que d'étaler le commentaire; j'ai voulu ouvrir tout simplement une perspective sur les belles et nombreuses légendes qui font de Notre-Dame de Chartres le musée le plus complet de la mythologie chrétienne, avant que de pénétrer dans les détails de cette poésie ravissante et à peu près inconnue. D'ailleurs, comme la sculpture est à l'extérieur de la cathédrale et la peinture à l'intérieur, je n'étais pas fâché de commencer par ce qui frappe d'abord les yeux; ordinairement on aime à étudier un monument dans l'ordre où on le voit. Enfin la sculpture est encore de l'architecture en quelque sorte, et puisque je ne pouvais donner cette dernière, je devais au moins me prendre à ce qui y ressemble davantage.

« Ici encore il a fallu me restreindre; car la sculpture se divise en deux parties distinctes : en statuaire et ornementation. L'ornementation est le cadre du tableau où la statuaire vient poser ses figures; or, ce cadre, dans l'art chrétien surtout, n'a pas moins d'importance que le tableau lui-même. J'ai donc réservé pour l'année prochaine toute l'ornementation sculpturale et les questions qu'elle soulèvera. Ces questions seront nombreuses : sur l'ornementation, en effet, se sont exercés de tout temps les mystiques et les allégoriseurs; c'est en outre avec l'ornementation que j'essayerai d'esquisser la flore et la zoologie gothiques à l'aide d'un naturaliste intelligent qui aura étudié les plantes par les feuilles plutôt que par les fleurs, et les animaux par leur structure plutôt tératologique que normale.

« A elle seule la statuaire me fournissait ample matière pour mon travail de cette année; car, après quatre ans d'études sur la cathédrale de Chartres, à diverses reprises, je viens encore de passer deux mois dans cette ville, uniquement à prendre des notes sur la statuaire de sa Notre-Dame. Il suffira de vous dire, Monsieur le Ministre, que cette statuaire se compose de dix-huit cent quatorze figures hautes de huit pieds à huit pouces. Je ne décrirai que les statues du dehors, parce qu'elles font un ensemble complet à elles seules; les statues de l'intérieur, de la clôture du chœur principalement, formeront, avec l'ornementation de toute l'église, un autre ensemble qui ne donnera pas moins de deux mille figures. Pardonnez-moi la comparaison : je donne, cette année, la traduction de cette « Iliade » de pierre sculptée à Chartres, je ferai celle de l' « Odyssée » l'année prochaine.

« C'est qu'en effet ces dix-huit cent quatorze figures s'ordonnent d'une façon merveilleuse; elles forment un poëme dont chaque statue équivaut à un vers, à une strophe, à une tirade; un poëme dont la compréhension est plus vaste que celle de l' « Iliade » ou de l' « Énéide », que celle même de la « Divine Comédie » ; puisqu'elle embrasse l'histoire religieuse de l'univers

depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et que la « Divine Comédie » n'est qu'un épisode, l'épisode final, de l'épopée sculptée à Chartres.

« Permettez-moi de m'arrêter un instant ici, et de déclarer par des faits combien est injuste l'accusation de fantaisie, de libertinage esthétique portée contre l'art gothique. Aucun art, pas même le grec, n'est plus discipliné que notre art national, qui a mis en pratique la loi des unités bien plus despotiquement que les autres arts venus avant et après lui. L'unité, dans la plastique chrétienne, est morale et matérielle tout à la fois; elle n'est guère que matérielle chez les Grecs et les Romains.

« Ainsi, à Chartres, ce poëme en quatre chants, ou, pour mieux dire, ce cycle épique en quatre branches, s'ouvre par la création du monde, à laquelle sont consacrés trente-six tableaux et soixante-quinze statues, depuis le moment où Dieu sort de son repos pour créer le ciel et la terre, jusqu'à celui où Adam et Ève, coupables de désobéissance, sont chassés du Paradis terrestre et achèvent leur vie dans les larmes et le travail.

« Sur le tronc épique, c'est la première branche; elle porte la cosmogonie biblique, la Genèse des êtres bruts, des êtres organisés, des êtres vivants, des êtres raisonnables, et aboutit au plus terrible dénoûment, à la malédiction de l'homme par Dieu.

« Mais cet homme qui a péché dans Adam et qui, dans lui, est condamné aux douleurs du corps et à la mort de l'âme, peut se racheter par le travail. En les chassant du Paradis, Dieu eut pitié de nos premiers parents, et leur donna des habits de peau en leur apprenant la manière d'en user. De là le sculpteur chrétien prit occasion d'apprendre aux Beaucerons la manière de travailler des bras et de la tête. A droite de la chute d'Adam, il sculpta sous leurs yeux, et pour leur perpétuelle instruction, un calendrier de pierre avec tous les travaux de la campagne; un catéchisme industriel avec les travaux de la ville; et, pour les occupations intellectuelles, un manuel des arts libéraux personnifiés dans un philosophe, un géomètre, un magicien. Le tout est en cent trois figures.

« Tel est le second chant, qui fait passer sous les yeux la représentation historique et allégorique à la fois de l'industrie agricole et manufacturière, du commerce et de l'art.

« Il ne suffit pas que l'homme travaille, il faut encore qu'il fasse un bon usage de sa force musculaire et de sa capacité intellectuelle; il faut qu'il emploie convenablement les facultés que Dieu lui a réparties, les richesses qu'il a acquises par son travail. Il ne suffit pas de marcher, il faut marcher droit; il ne suffit pas d'agir, il faut agir bien, il faut être vertueux. Dès lors,

la religion a dû clouer aux porches de Notre-Dame de Chartres cent quarante-huit statues représentant toutes les vertus qu'il faut embrasser, tous les vices qu'il faut terrasser. Comme l'homme vit pour Dieu, pour la société, pour la famille et lui-même, les quatre ordres de vertus théologales, politiques, domestiques et intimes y sont représentés dans les différents cordons des voussures.

« C'est le troisième chant.

« Maintenant que l'homme est créé, qu'il sait travailler et se conduire, que d'une main il prend le travail pour appui et de l'autre la vertu pour guide, il peut aller sans crainte de gauchir, il peut vivre et faire son histoire; il arrivera au but à point nommé. Il va donc reprendre sa carrière de la création au jugement dernier, comme le soleil sa course d'orient en occident. Le reste de la statuaire sera donc destiné à représenter l'histoire du monde, depuis Adam et Ève que nous avons laissés bêchant et filant hors du Paradis, jusqu'à la fin des siècles. En effet, le sculpteur inspiré a deviné, les prophètes et l' « Apocalypse » en main, ce qui adviendrait de l'humanité bien après que lui, pauvre homme, n'existerait plus. Il ne fallait pas moins que les quatorze cent quatre-vingt-huit statues qui nous restent encore pour figurer cette histoire qui comprend tant de siècles et tant d'hommes.

« C'est le quatrième et dernier chant.

« Cette statuaire est donc bien, dans toute l'ampleur du mot, l'image ou le miroir de l'univers, comme on disait au Moyen-Age : l'image de la nature brute et organisée dans le premier chant ; dans le second, de la science; de la morale dans le troisième; dans le quatrième, de l'homme, et dans le tout enfin du monde entier. Telle est la charpente intellectuelle du poëme, son plan, son unité morale; en voici maintenant l'unité matérielle, la disposition physique.

« L'histoire religieuse, pour un chrétien, se compose de deux périodes tranchées : de celle qui précède Jésus-Christ et qui est occupée par le peuple hébreu, le peuple de Dieu; de celle qui suit Jésus-Christ et que remplissent les nations chrétiennes. Il y a la Bible et l'Évangile. Comme dans la société, les Juifs ne se mêlaient pas aux chrétiens; comme au XIIIe siècle, l'Ancien Testament, figuré par des tables à sommet arrondi, était différent du Nouveau Testament, livre carré à sommet plat, de même Notre-Dame de Chartres a séparé matériellement l'histoire du peuple juif de l'histoire du peuple chrétien, en interposant toute la largeur de l'église et, plus encore, toute la longueur de la croisée ou du transept. Au porche du nord, elle a placé les personnages de l'Ancien Testament, depuis la création du monde jusqu'à la

mort de la Vierge; au porche du midi, ceux du Nouveau, depuis le moment où Jésus-Christ dit à ses apôtres qui l'entourent : « Allez, enseignez et baptisez les nations! » jusques et y compris le jugement dernier. Sur des vitraux du XIIIe siècle, sur des sculptures du XIVe, on voit Jésus-Christ trônant sur les nuages, le dos contre un arc-en-ciel; à sa gauche sont posées les tables de Moïse sur l'arche d'alliance, et à sa droite est dressé, sur un autel, le livre des apôtres. De tout temps, en effet, la Bible a tenu la gauche et l'Évangile la droite. Cela devait être, car les chrétiens regardent la Bible comme le piédestal de l'Évangile. La Bible est le portrait dont l'Évangile est le futur modèle; l'Évangile est la réalité dont l'Ancien Testament n'est que la métaphore et l'écho prophétique. Or, de tout temps, même encore aujourd'hui, dans les usages civils comme dans les cérémonies religieuses, la gauche est subordonnée à la droite; on cède la droite à ceux qu'on veut honorer. Au porche du nord ou de gauche devait donc être figuré l'Ancien Testament, et le Nouveau à celui du sud ou de droite.

« Voilà dans quel ordre sont disposées ces dix-huit cent quatorze statues. Il n'y en a que deux dont je ne puis encore justifier suffisamment la place; mais toutes les autres, sans exception, sont à leur rang aussi bien qu'un soldat dans une armée. Je parle de dix-huit cent quatorze statues, je devrais dire quatre mille, car celles de l'ornementation sont distribuées comme celles du tableau : ce sont des allégories, des métaphores sculptées qui redonnent sous un sens voilé et figuré les faits que les personnages viennent de nous offrir sous le sens réel et historique. C'est un second poëme qui côtoie, ou, pour mieux dire, qui double le premier. J'ai dit quatre mille statues, j'aurais dû dire neuf mille figures, en ajoutant les cinq mille des vitraux, car, je l'ai annoncé, les vitraux ne sont que le commentaire ou la répétition de la statuaire.

« Cet ordre, comme je le disais à l'ouverture du cours que vous m'avez autorisé à professer à la Bibliothèque royale, est le plus beau, le plus « un » qu'on ait jamais imaginé; c'est celui d'après lequel est tracée et exécutée la vaste Encyclopédie de Vincent de Beauvais, dont le cadre est aussi supérieur à celui du chancelier Bacon, de d'Alembert, de Diderot, même à celui du grand physicien Ampère, qui a surpassé ses devanciers, que la cathédrale de Chartres est supérieure à une pauvre église de village. Cependant cette Encyclopédie admirable est restée à peu près inconnue jusqu'à présent, malgré un très-remarquable travail de M. Daunou, inséré dans le tome XVIII de l' « Histoire littéraire de la France. » L'illustration de pierre que lui a faite Notre-Dame de Chartres est peut-être destinée à la mettre en lumière.

« Ce sont donc ces dix-huit cent quatorze statues que j'ai entrepris de décrire cette année. Le travail vous sera soumis, Monsieur le Ministre, et présenté au Comité des arts et monuments. Toutes les statues seront décrites une à une, dans le plus grand détail ; je n'en laisserai pas passer une seule sans que je ne discute chemin faisant les diverses questions archéologiques, esthétiques, historiques ou morales, auxquelles elle pourra donner lieu. Je ferai comme un botaniste qui parcourt une prairie et qui s'arrête à chaque pas pour cueillir une fleur, l'anatomiser, la nommer, la classer et résoudre les problèmes qu'elle peut soulever.

« Dans ce rapport, je ne puis vous énumérer les résultats, nombreux certainement, auxquels donnera lieu ce travail sur la statuaire de Chartres. Cependant je ne saurais m'empêcher de vous en signaler un, tout au moins. Ce résultat ne sera peut-être pas reconnu d'abord ; mais déjà je l'avais laissé pressentir dans mon cours, et la suite du travail sur Chartres le confirmera pleinement, j'espère. C'est que, dans les cathédrales de France, il n'existe pas aux portails une statue qu'on puisse réellement appeler historique dans le sens rigoureux et surtout civil et national du mot ; c'est que, pour prendre un exemple saisissant, dans ces galeries de rois qu'on voyait à Notre-Dame de Paris avant la Révolution, et qu'on voit encore à Reims, Amiens et Chartres, ne s'alignent pas des rois de France, mais des rois juifs. Il n'y a là ni Pharamond, ni Philippe-Auguste, ni saint Louis, mais bien David, Salomon et Josaphat. J'en suis fâché pour Montfaucon et ses « Monuments de la monarchie française » ; j'en suis contrarié pour les statues gothiques du musée de Versailles ; mais Clotaire, Clovis, Louis le Débonnaire, Charlemagne, Blanche de Castille ou la reine Pédauque, ou Berthe-aux-Grands-Pieds, des portails de Corbeil, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Maurice d'Angers, Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame d'Amiens, doivent quitter les noms qu'ils ont volé sous le compérage des Bénédictins et redevenir, comme auparavant : Michol, la femme de David ; Bethsabée, la mère de Salomon ; la reine de Saba ; les rois Osias, Manassé, Roboam, Jéchonias. Il y a des exceptions à ce que j'avance, mais en très-petit nombre, et fournies seulement par certaines statues qu'on voit à Reims, dans la métropole, monument tout royal et qui devait différer des autres. En général, sur les cathédrales, les statues sont religieuses, figurant des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme du reste le bon sens l'indique « a priori », et non des statues civiles et de notre histoire nationale. Donc, il faut le dire sans peur, les Bénédictins et Sauval se sont trompés en déclarant que des rois de France peuplaient la galerie royale de Notre-Dame de Paris ; donc il est heureux, pour

nous autres antiquaires surtout, que Napoléon n'ait pas exécuté son intention de placer tous nos rois francs et français en sentinelle dans cette galerie.

« Plus mon assertion est hardie, plus j'aurai à cœur de la démontrer par des preuves de toute nature, par des faits, par des textes, par des inscriptions gravées ou peintes sur ces rois et autour d'eux, par les attributs caractéristiques, par des vitraux à légendes, par des analogies diverses. Le travail sur la cathédrale de Chartres ne laissera aucun doute, j'espère. En tout cas, j'affirme d'avance, par ce que j'ai des inscriptions qu'on n'a pas vues ou des faits qu'on a ignorés, que le prétendu Fulbert, évêque de Chartres, qui se dresse au portail du sud, les pieds sur une église que des flammes entourent, n'est autre que le pape saint Clément posé sur une église environnée d'eau. La mitre de ce Fulbert est une tiare ; la statue est nimbée, et Fulbert n'est pas saint ; enfin les flammes sont des flots. J'affirme que la statue du même portail, dite d'Eudes, comte de Chartres, est celle de saint Georges, chevalier cappadocien ; car elle est nimbée ; car son martyre est représenté sur la console où elle pose les pieds ; car, sur un vitrail de la grande nef, le même chevalier, équipé comme cette statue et martyrisé comme elle, porte écrit en lettres du XIIIe siècle : « S. GIORGIUS ». Il en est ainsi de toutes les autres statues, surtout de celles du prétendu Pierre Mauclerc et d'Alix sa femme. Il est malheureux que l'archéologie arrive après 1793 seulement à démontrer que les rois de Notre-Dame de Paris n'étaient pas des rois de France, mais des rois inoffensifs du peuple juif. La Révolution ne les aurait peut-être pas renversés de leur galerie ni pulvérisés sur les pavés, si elle avait su à quels personnages elle s'en prenait. La mauvaise archéologie nous a fait beaucoup de mal ; pour ce fait, les antiquaires contemporains doivent en vouloir aux Bénédictins.

« Un autre fait auquel on devait peu s'attendre, c'est que, parmi les Vertus politiques sculptées sur le portail du nord, il en est plusieurs qu'on s'étonne d'y voir. Ces Vertus, personnifiées dans des reines fières de tournure, vertes d'âge, portent un bouclier sur lequel s'enlève en relief un attribut qui les caractérise. Ainsi la Concorde montre quatre colombes qui vivent en paix et en amour ; la Vitesse, trois flèches qui sifflent en abîme. Eh bien, parmi ces Vertus brille la Liberté. Le mot y est : « LIBERTAS ». Deviné d'abord par M. Lassus, épelé ensuite par lui avec le secours d'une longue échelle, ce mot a été lu parfaitement par moi, au moyen d'une excellente lunette ; il vient enfin d'être dessiné à la chambre claire par M. Paul Durand, estampé avec la terre glaise et moulé en plâtre. Cette Liberté est une forte femme, âgée de vingt-cinq à trente ans, se cambrant avec fierté à quarante

pieds au-dessus du sol, creusant la hanche gauche pour arrondir et faire saillir la droite. Vêtue d'une longue robe et d'un manteau retenu sur les épaules au moyen d'une cordelette, cette mâle Vertu tenait de la main droite, la main puissante, ou une pique ou un glaive qui est cassé, et de la gauche un écusson dont le champ porte deux couronnes royales. C'est peut-être la Liberté politique, la Liberté communale, la Liberté octroyée par les rois aux bourgeois de Chartres. Par la place d'honneur qu'elle occupe, cette Liberté triomphante est la seconde en rang. Elle est fille de la Vertu par excellence et qui est personnifiée dans une femme qui se dresse sur un rosier parsemé de roses épanouies et en boutons; mais elle est à son tour la mère des douze autres Vertus qui marchent après elle, comme de petits enfants derrière une aïeule. Cette précieuse statue sera dessinée par M. Amaury-Duval, avec la rigueur des lignes et la fierté des contours qu'affectionne l'école de M. Ingres, dont il est un des élèves les plus distingués.

« Cette description de la statuaire formera un premier cahier de texte; un second demi-volume renfermera, avec toute l'ornementation sculptée, la statuaire intérieure, et ne sera prêt que l'année prochaine. Il me faudra quatre années, en outre, pour terminer tout mon travail de description : deux pour la peinture sur verre et la peinture à fresque, deux pour l'architecture de la crypte et de la cathédrale supérieure. Le volume d'architecture sera clos par des faits relatifs à la condition sociale, politique et domestique des artistes chrétiens, et par des considérations sur les signes gravés dans la pierre par les appareilleurs et les tâcherons. J'avais découvert ces signes dans l'Auvergne et la Provence, je les ai retrouvés au Palais de Justice de Paris, et je viens de les constater au clocher vieux de Chartres. Ces considérations seront appuyées du nom de « Rogerus », qu'on lit en caractères du XIIe siècle au portail occidental de Chartres; de « Robin », que j'ai trouvé en caractères du XIIIe au porche du nord; de « Jehan de Beauce », qu'on voit en lettres du XVIe siècle au clocher neuf; elles seront fortifiées par la personnification de l'architecture, qui est peinte sur verre sous la forme d'une femme, dans la chapelle Saint-Pyat, et qui est sculptée au porche du nord sous la figure d'un homme; elles serviront peut-être à la solution des problèmes nombreux et obscurs qu'on peut poser sur cette matière. Puis viendront en aide les instruments des architectes, des tailleurs de pierre et des appareilleurs qu'on voit au porche du nord et sur les vitraux de l'abside; puis la figure des architectes, des tailleurs de pierre et des sculpteurs qui sont peints sur trois verrières du rond-point; puis les dessins palimpsestes du XIIIe siècle, découverts dans un nécrologe de Reims; enfin les textes épars sur les artistes

chrétiens et qui ont été recueillis dans les hagiographes, les Bollandistes et les collections historiques des Bénédictins.

« Ce que je viens de dire n'a trait qu'à mon travail; mais je n'étais pas seul à Chartres : M. Amaury-Duval, chargé des figures, M. Lassus, chargé des dessins d'ornementation et d'architecture, se sont, comme je l'ai fait, acharnés pendant deux mois à la cathédrale. M. Amaury-Duval a dessiné vingt et une statues et statuettes à l'énorme échelle de seize centimètres pour mètre; et à celle de douze, les cinquante-sept qui remplissent le tympan et la voussure de la porte centrale du portail royal. Déjà, l'année dernière, M. Amaury-Duval avait dessiné treize statues, en sorte qu'on a déjà la somme de quatre-vingt-onze figures et figurines prêtes pour la lithographie, et qui seront exposées au prochain Salon. Pour arriver à ce résultat, il a fallu braver bien des fois le vent qui, toute l'année et toute la journée, gronde au portail royal, qui fouette assez souvent la pluie et souffle toujours le froid.

« Quant à M. Lassus, avec le secours de MM. Cerveau et Suréda, ses aides, il pourra exposer au Salon prochain tout le grand portail occidental flanqué des porches latéraux. C'est un dessin de huit pieds de haut sur quatre de large. Chaque ligne, d'une exactitude rigoureuse et mathématique, a été fournie par deux cent deux minutes cotées et vérifiées à plusieurs reprises, et qu'il a été souvent dangereux d'aller chercher à l'aide d'une corde à nœuds; car il a fallu escalader plusieurs fois le portail pour rapporter une cote incertaine ou un profil oublié. La ville de Chartres peut témoigner que ces deux jeunes aides de M. Lassus ont réellement montré pour la science, sur la cathédrale de Chartres, le courage que déploient des soldats sur un champ de bataille. Dix plans des clochers pris à diverses hauteurs, tous les détails d'ornementation et de moulures à seize centimètres pour mètre, exposés avec la façade, témoigneront de la rigueur apportée dans le travail. Outre ce grand dessin de la façade occidentale, M. Lassus exposera deux « fac-simile » de vitraux, dont l'un, remarqué au Salon de 1836, sera réexposé en gravure réduite et coloriée. Il représente dans le plus grand détail les curieuses aventures de l'Enfant prodigue. Sur l'autre, qui se calque en ce moment, est peinte la légende de saint Eustache, une des plus belles qu'ait inventées l'imagination des chrétiens de l'Orient [1].

« Ainsi le spécimen de la monographie archéologique de Chartres, qui pourra paraître prochainement, se composera de plusieurs figures des XIIe, XIIIe, XIVe et XVIe siècles; d'une grande verrière du XIIIe; de plusieurs

1. Ces figures et ces dessins d'architecture ont été exposés au Salon de 1839 et remarqués avec intérêt.

plans, de diverses feuilles de profils et d'ornementation, et d'un dessin d'architecture qui, à lui seul, donnera des échantillons considérables de tous les styles du XIIe au XVIe siècle. En effet, la façade presque entière et le vieux clocher sont du XIIe; le clocher neuf appartient au XVIe, gothique; tandis qu'au XVIe, en style de la Renaissance, a été construit un charmant bâtiment où est logée l'horloge; les porches et le haut de la façade occidentale datent du XIIIe; au XIVe, on a élevé la sacristie, dont on verra tout un côté. Enfin un cahier de description expliquera les figures dessinées déjà, et donnera l'avant-goût de celles qui restent à faire.

« Voilà le résultat de nos travaux pendant deux mois. Mais, à nous trois, nous ne donnons que la description littéraire et graphique de ce beau monument de la France; nous n'en montrons que le squelette, et le squelette dans son état actuel. C'est à vous, Monsieur le Ministre, qui vous êtes réservé d'écrire l'histoire de la cathédrale de Chartres, de donner l'âme à ces pierres; de dire qui les a fait sortir brutes des entrailles de la terre pour les élever vivantes dans l'air; de raconter les vicissitudes qu'elles ont subies, les événements dont elles ont été les témoins, les faits historiques qu'elles ont abrités. L'histoire dira le sacre de Henri IV, par exemple; le bal démocratique donné à la Révolution dans la cathédrale; le bonnet rouge qui coiffa la tête en marbre, l'écharpe tricolore qui serra la taille de la fameuse vierge sculptée par Bridan. C'est à vous de peindre les incendies qui, à diverses reprises, ont ravagé cette noble cathédrale; le dernier, aux désastres duquel on remédie en ce moment, n'est pas le moins pittoresque. Nous faisons l'anatomie de ce gigantesque « sujet » archéologique, vous en écrirez la physiologie; nous modelons la statue, vous lui soufflerez la vie. Je l'ai dit ailleurs, cette œuvre, ainsi conçue, ainsi partagée, surpassera la description de la cathédrale de Cologne par M. Boisserée, le plus beau travail archéologique que l'on ait encore exécuté. L'édifice de Cologne, beaucoup trop vanté à mon avis, ne sera plus qu'une chapelle devant Notre-Dame de Chartres. »

Ainsi, d'après ce rapport, la sculpture de la cathédrale de Chartres se divise en statuaire et ornementation; l'ornementation est réservée pour un autre travail, la statuaire seule fait l'objet de celui-ci. Quant à cette statuaire elle-même, l'extérieur et l'intérieur de la cathédrale en sont décorés. Aujourd'hui on ne décrit que la statuaire du dehors, parce qu'elle compose un ensemble complet; une autre fois on étudiera celle du dedans.

La bibliothèque de la ville de Chartres possède deux manuscrits relatifs à la cathédrale et qui ont été très-généreusement mis à ma disposition : l'un concerne la statuaire et l'autre les vitraux. Le premier, le seul que je consulte pour cette partie de mon travail, a été écrit de 1725 à 1730, par l'abbé Brillon, chancelier du chapitre de la cathédrale de Chartres, et auquel le P. Montfaucon a demandé des renseignements archéologiques pour ses « Monuments de la monarchie française. » Brillon décrit la plupart des statues qui décorent les trois portails de l'ouest, du sud et du nord de la cathédrale ; il en nomme plusieurs. La description est courte et incomplète; l'imposition des noms est presque toujours erronée, surtout lorsqu'elle s'adresse aux statues qui n'appartiennent pas évidemment aux histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou qui ne rentrent pas directement dans la vie de la vierge Marie et de Jésus-Christ. L'abbé Brillon a laissé trop de figures anonymes et trop de blanc dans ses notes. Cependant ce travail a de l'intérêt aujourd'hui, car il consigne plusieurs statues ou que la Révolution a brisées, ou que les intempéries ont détruites, ou que des restaurations et certains embellissements ont fait disparaître : on doit donc le consulter à titre de renseignements. D'ailleurs, il faut savoir gré à ce chanoine qui a tenté, au commencement du XVIIIe siècle, une description aussi étendue. Il a compté toutes les statues sans exception ; puis, avec une règle et un compas, il a tracé la figure des parois, des arcades, des voussures et des tympans peuplés par la sculpture, et, par un numéro de renvoi à son texte, il a marqué la place de chaque personnage. Je n'ai pas cru mieux faire ici que de suivre un exemple qui démontre la disposition de la statuaire, et qui sert à préciser l'ordonnance de tous les personnages. Les erreurs de Brillon sont du fait des Bénédictins, elles relèvent du temps où il vivait plutôt que de lui-même; mais la méthode qu'il emploie dans sa description lui appartient en propre, et il faut l'en féliciter.

DIDRON AINÉ.

THÉORIE ET SYMBOLISME

DES TONS DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE [1]

II

Si nous ouvrons un traité moderne de plain-chant, rien de plus simple en apparence que la théorie des tons, et cependant nous verrons qu'il n'est rien peut-être de plus compliqué. C'est que les auteurs modernes, peu soucieux d'en rechercher les principes et d'en exposer la vraie théorie, préfèrent se contenter de quelques conclusions en formules empiriques, et trouvent plus commode de classer parmi les irrégularités ce que l'étroitesse de leur vue ne leur permet pas même de soupçonner. Nous ne saurions nous contenter de leurs règles; mais, comme l'eau la plus pure se puise toujours à la source, nous remonterons le cours de la doctrine à travers le Moyen-Age, et nous la reconnaîtrons toujours la même, aussi bien dans les écrits des réformateurs cisterciens et de Guy d'Arezzo, d'Odon de Cluny, d'Hucbald et de Remy d'Auxerre, que dans ceux de Boëce, continuateur des traditions néoplatoniciennes de l'école d'Alexandrie, occupé, comme le furent ces derniers philosophes, à combattre les affirmations des écoles opposées pythagoricienne, aristoxénienne et mégarique. Il nous faut donc analyser cette musique grecque, type fondamental de la musique de l'Église et de la nôtre, dont les rapports avec celle des Grecs sont plus intimes qu'on ne pourrait le croire.

Il y a vraiment de quoi s'étonner du travail patient des anciens et de ses résultats surprenants, quand on songe à l'immense difficulté qu'il y a dans

1 Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXVI, p. 380.

PREMIER TON



DEUXIÈME TON



l'appréciation des sons. Dépourvus des moyens perfectionnés que nous devons à la mécanique, ils ont pu cependant, par la simple analyse et par les combinaisons des nombres, exprimer numériquement les moindres intervalles musicaux et formuler les lois et les principes dont ils dérivent. C'était là une conséquence du haut degré de perfection auquel les anciens avaient porté leur musique, grâce à l'estime qu'ils en faisaient et qui la mettait en si grand honneur parmi eux. Le Moyen-Age hérita de leur estime pour cet art, l'un des sept libéraux; il l'étudia avec passion; on n'était homme complet qu'à condition d'y devenir expert; l'ignorer eût été aussi honteux que d'ignorer les lettres; les plus graves théologiens y excellaient et en discutaient les principes; les Pères mêmes de l'Église jugèrent devoir en poser les règles. Grâce à ces études constantes, nous possédons de la musique ancienne une théorie variée et très-complète; mais, disons-le toutefois, une théorie très-complexe, obscure et hérissée de difficultés.

Il s'en faut que de nos jours la musique tienne la même place que chez les Grecs, qui l'avaient partout, dans toutes les occasions solennelles, joyeuses ou tristes; tour à tour hymne au temple et aux sacrifices, chœurs au théâtre, thrènes et ialènes aux deuils et aux funérailles, hyménées et scolies aux fêtes de famille, odes et dithyrambes aux jeux publics. Il n'en est pas tout à fait de même chez nous; et, faut-il le dire? elle tend de jour en jour à disparaître de l'Église, là où elle serait facile et accessible à tous; elle n'y apparaît plus qu'appauvrie ou travestie. Malgré les lois ecclésiastiques toujours en vigueur, on la dédaigne et on ne paraît plus la regarder comme essentielle à l'éducation du clergé. Il est temps qu'elle vienne à l'Église reprendre sa place, et qu'elle s'y montre dans la sévère beauté qu'elle tenait des Grecs; l'Église ayant pris à ces peuples, avec leurs intervalles musicaux, leurs tétracordes et l'étendue de leur canon, le nombre, les systèmes de leurs modes et jusqu'aux noms que ces modes tenaient des provinces où ils étaient préférés. Elle ne leur a laissé que les instruments, si avantageusement remplacés par l'orgue aux mille voix, comme celles du peuple chrétien.

Il nous faut donc aborder l'étude de la musique grecque, quelque peu attrayante qu'elle paraisse au premier abord; mais lorsque nous aurons surmonté notre répugnance, cette étude ne laissera pas que d'exciter notre intérêt et même de nous passionner. Dans cette revue rétrospective, s'il nous arrive forcément de redire ce que d'autres ont dit avant nous, ce n'est pas notre faute; nous tâcherons de le compenser par des aperçus nouveaux, dont les personnes compétentes sauront bien discerner l'importance, et desquels elles ne manqueront pas de tirer du profit.

Inutile de rechercher quel est celui qui, le premier, trouva les relations numériques des sons principaux. Les Grecs ont pu nommer Mercure ou Pythagore; mais ce ne peut être qu'un premier musicien, Jubal, le père des cytharistes et des organistes. Ce dut être un homme réfléchi et savant; je ne m'étonne donc pas que les Grecs aient dit que c'était Mercure, le dieu de la science, et qui, d'après eux, inventa la lyre tétracorde. On a assez disputé pour savoir comment une lyre tétracorde pouvait donner des airs variés, surtout avec la composition de ce tétracorde, dont les cordes extrêmes s'accordaient à l'octave, et les moyennes à l'intervalle d'un ton majeur. On n'a pu s'entendre sur la manière dont s'est faite l'addition successive des autres cordes par Chorèbe, Hyagnis et Terpandre, Lychaon ou Simonide, ou même Pythagore, Prophraste ou Timothée, Hystiée, Timothée et Ménalippide; on a même dit que Timothée ayant ajouté la 11e corde, en fut puni; ce qui ne l'empêcha pas de revenir à la charge et de porter à 14 le nombre total des cordes de la lyre. On a contesté l'exactitude du récit de Boëce, et l'on n'a pas compris l'ordre qu'il donne de ces additions. La lyre tétracorde de Mercure donnait l'octave, intervalle composé de quelques autres, dont il n'est pas dit cependant qu'ils fussent simples; bien plus, une de ces cordes moyennes n'était pas fixe, mais mobile, comme nous le verrons plus tard dans les tétracordes usuels de systèmes divers, et comme le sont celles qui donnent le ton. Boëce lui-même l'indique assez, lorsqu'il dit que les 5e, 6e et 7e cordes ont été ajoutées dans le système des conjointes, et la 8e dans celui des disjointes, ce qui suppose nécessaire une variation dans la 3e corde du tétracorde de Mercure; sans cette variation, pas de conjointes. De plus, d'après Boëce, ce tétracorde est formé de sons moyens. La moyenne ayant toujours été le *la*, la gamme a dû partir de *mi* pour arriver en *mi*, la seconde moyenne étant le *si*, appelé à cause de cela quasi-moyenne paramèse. C'est cette corde, mobile dès l'origine, qui s'est confondue avec le *la*, demandant le *si* ♭ au-dessus d'elle, et constituant alors la base du tétracorde ou du système des conjointes.

Ceci posé, il devient facile de se rendre compte des additions, telles que je les indique dans le tableau suivant. Les nombres qui précèdent le nom des notes ont été mis pour montrer comment les cordes descendent d'un degré par le système des conjointes; le tétracorde des conjointes a été exprimé, toujours sur la gauche, par la répétition du nom des notes; les chiffres de droite expriment l'ordre des additions successives.

	la	14	Timothée?
	sol	13	Timothée ?
	fa	12	Ménalippide.
	mi	4	Mercure.
4	*re re*	6	Hyagnis.
6	*ut ut*	8	Lichaon, Simonide ou Pythagore.
	si	3	Mercure.
8	*si*$^{\flat}$		
3	*la la*	2	Mercure.
2	*sol*	5	Chorèbe.
5	*fa*	7	Terpandre.
	mi	1	Mercure.
1	*re*	9	Prophraste ou Timothée.
	ut	11	Timothée.
	si	10	Hystiee.
	la	15	N.

Les trois tétracordes sont : pour les moyennes, *mi fa sol la:* pour les conjointes, *la si*$\flat$ *ut ré;* pour les disjointes, *si ut ré mi.* Le tétracorde, dit de Mercure, est *mi la si mi*, avec les disjointes, la disjonction formée par l'intervalle du *la* au *si.* Les quatre premières cordes ont été celles du tétracorde de Mercure, dans lequel la grave ou hypate était *mi,* la mèse ou moyenne *la,* la paramèse *si,* la nète *mi* supérieur. Si nous prenons à gauche le système des conjointes, la paramèse se confond avec la mèse *la:* ce qui donne pour nète *ré,* et pour mèse *sol.* Ce sont les 5e et 6e cordes. Le rapport du *sol* au *la* se retrouve du *fa* 7e corde au *sol,* comme celui du *ré* au *mi*, de l'*ut* 8e corde au *ré;* le *ré* grave sert de fondement au tétracorde de Mercure conjoint, c'est la 9e corde. Le *si*$\flat$ n'eut pas besoin d'être ajouté, il le fut par le simple emploi du conjoint, c'est la corde *si* mobile. Les 10e, 11e, 12e, 13e, 14e, vinrent naturellement comme octaves, et la 15e, dernière ajoutée, conserva le nom d'adjointe ou ajoutée, proslambanomène.

L'histoire de ces additions ne serait-elle pas simplement celle de la reconnaissance successive des valeurs des divers intervalles, ou celle des tonalités? Je serais assez porté à le croire; mais je n'entreprendrai point de discuter cette inconnue. Au Moyen-Age, nous retrouvons la même échelle des sons à 18 degrés, en tenant compte de la fixation des *si*$\flat$ *ut* et *ré* des conjointes, et même de 19 par l'addition du Γ *sol* inférieur, qui a donné à cette échelle le nom de gamme. Seulement, il y a déjà tendance à poursuivre l'échelle dans les degrés supérieurs. Quant aux modernes, ils paraissent ne devoir s'imposer aucune limite, soit supérieure, soit inférieure.

Le mot *ton* (τόνος, tension) est employé pour exprimer des choses bien diverses. C'est le son musical ; c'est encore le son qui sert d'unité dans la comparaison des sons entre eux ; c'est aussi le degré d'étendue, d'élévation ou d'intensité de la voix ; c'est enfin la règle de la composition et de l'arrangement des sons. Nous emploierons le mot *ton* dans toutes ses acceptions.

Le son musical, qu'il provienne de la voix humaine ou de quelque instrument, est un son distinct et articulé, une émission ou expression de la voix dont il est possible d'apprécier le degré ; c'est comme une particule de la voix modulée, qui s'arrête sur un seul degré, grave ou aigu. Il diffère du bruit qui n'est ni articulé ni déterminé. Sa force, sa fermeté, son intensité, sa teneur, lui ont valu le nom de *ton* ; celui de *phthongus* (φθόγγος, expression, parole) lui vient de son émission et de son articulation ; les Grecs lui ont aussi donné le nom de μέλος et de ἐμμελής, à cause de son articulation, de son harmonie, de son élégance, de sa douceur et des proportions qui lient entre eux les sons.

Le son peut se maintenir sur le même ton, c'est-à-dire sur le même degré, sur la même accentuation, tension, intonation ou teneur, ce qui se nomme τάσις (teneur) ; mais si l'organe vocal vient à se tendre davantage, le son s'élève et devient aigu, c'est l'élévation ou extension, ἐπίτασις (intonation supérieure) ; s'il se relâche, au contraire, la voix s'abaisse et devient grave, c'est l'abaissement ἄνεσις (relâchement). Le son grave est comme sépulcral ; il paraît sortir des profondeurs de la poitrine, tandis que le son aigu semble venir de la tête et naître sur les lèvres. Le son isolé n'a point d'inflexions ; elles naissent des rapports des sons ; ces variations, nommées aussi modulations de la voix, produisent le chant par la concordance et l'arrangement de plusieurs sons. Cet arrangement provient de ce que le son peut s'élever ou s'abaisser par degrés. S'il s'élève, cette marche ascendante s'appelle aussi εὐθεῖα (directe) ; s'il s'abaisse, elle devient descendante ou ἀνακαμπτόσα (en retour). Elle peut aussi s'élever et s'abaisser autour d'un son, comme si ce son, passant par les deux manières, revenait à son point de départ ; c'est la marche περιφερής. Une suite de modulations de la voix d'après ces marches diverses, une série de sons bien coordonnés ou mélopée (μελοποιΐα, arrangement de sons), produit le chant à une voix nommé par les anciens tantôt εὐφωνία (chant agréable), tantôt μελῳδία (chant mélodieux ou doux), tantôt ἁρμονία (ajustement, juste proportion). Les modernes lui donnent le nom de mélodie, réservant celui d'harmonie à la symphonie et à la diaphonie.

Cette harmonie des anciens est une des trois divisions de la musique ; les deux autres sont le rhythme et le mètre. La musique elle-même est l'art de

combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille; elle est harmonie lorsqu'elle s'occupe du degré d'acuité ou de gravité des sons; rhythme, lorsqu'elle s'attache à la mesure du temps; mètre, lorsqu'elle s'adonne à la mesure des mots ou des pieds et à leur liaison. L'harmonie est dans les sons, le rhythme dans le nombre, le mètre dans les mots. C'est ainsi que la musique se lie aux autres arts libéraux : à la rhétorique, à l'arithmétique; comme partie de la physique, elle tient à la philosophie; les anciens lui trouvaient même des rapports avec l'astronomie, et ils notaient les harmonies célestes comme celles des sons.

Lorsque plusieurs voix suivent les modulations du chant sur le même degré, c'est toujours l'harmonie des anciens ou la mélodie; mais si les voix chantent sur les degrés différents, ou bien elles suivent une marche identique et parallèle, et c'est la symphonie, ou bien elles s'écartent et se rapprochent par des marches différentes ou contraires, et c'est la diaphonie. Il est certain que du temps d'Isidore de Séville on connaissait la symphonie et la diaphonie; il en parle simplement comme d'une chose très-naturelle, ce qui suppose que l'une et l'autre étaient fort en usage à son époque et avant lui.

Dieu, d'après la sainte Écriture, a tout fait avec nombre, poids et mesure. La science moderne, loin de donner un démenti à ces paroles, ne peut véritablement asseoir un principe qu'autant qu'elle a découvert et fixé les rapports de nombre, de poids ou de mesure, c'est-à-dire les relations mathématiques de ce qu'elle soumet à son examen. La chimie en offre de beaux exemples dans la théorie des équivalents et dans les formules des combinaisons; les lois physiques ne sont pas autre chose; il était impossible que la musique seule demeurât en dehors de ce concert harmonique; son nom même, harmonie, c'est-à-dire proportion, le dit suffisamment. Force nous est donc d'étudier ces lois mathématiques devinées par les anciens; ce sont les mêmes lois qui régissent le beau, de quelque nature qu'il puisse être; ce sont des proportions et des progressions arithmétiques ou géométriques, et leur simplicité n'est pas un des moindres sujets d'étonnement : simplicité admirable et féconde, qui, de trois nombres seuls, produit les phénomènes les plus surprenants de la création.

Les anciens, qui attribuaient à l'air frappé par le souffle les modulations de la voix, avaient essayé de se rendre compte des nombres, poids et mesures des sons. On connaît l'histoire de Pythagore pesant les marteaux et mesurant le monocorde pour en conclure les rapports des quatre cordes de la Chelys; ce fut le point de départ. Les pythagoriciens d'abord, étudiant les longueurs des cordes, en conclurent des nombres qui servirent à déterminer, désigner,

spécifier et classer les sons; puis vinrent les péripatéticiens qui, sous la conduite d'Aristoxène, voulurent mieux faire que leurs devanciers, et furent comme les premiers auteurs du système par tempérament; enfin les néoplatoniciens, surtout ceux d'Alexandrie, qui profitèrent des erreurs de leurs devanciers et nous transmirent les systèmes, réduits à deux au Moyen-Age, et sur lesquels nous opérerons nous-mêmes, sans négliger cependant les données des autres écoles. La syrène, cet instrument d'acoustique si extraordinaire, a confirmé les vues des anciens; elle a servi à rectifier les erreurs que le défaut d'instruments précis avait introduites dans leurs observations, et elle a donné des termes nouveaux dont nous aurons à faire usage. Par elle, nous savons que les sons sont uniquement engendrés par les vibrations des corps, l'air étant lui-même un corps vibrant, le promoteur des vibrations et le médiateur entre les corps vibrants ou susceptibles de vibrer, comme l'est, par exemple, une corde tendue sur un instrument, laquelle vibre lorsque vibre sa consonnante, et encore comme l'est l'appareil auditif. Si les vibrations sont lentes ou graves, le son sera grave; mais à mesure que les vibrations deviendront plus rapides ou plus légères, le son prendra plus d'acuité. L'amplitude des vibrations donnera l'accent ou l'intensité du chant, et la nature du corps vibrant, son plus ou moins de mollesse ou de dureté, sera la cause du timbre.

Le nombre des vibrations prend son rapport du temps pendant lequel on compte ces vibrations. Ainsi le son sera le même toutes les fois que dans le même espace de temps il donnera le même nombre de vibrations; il aura déjà changé si le nombre de ces vibrations a varié d'une seule. Le temps, pris pour terme de comparaison, peut être celui qu'il plaira; nous pouvons prendre un temps indéterminé, comme nous venons de le faire, ou un temps bien déterminé, qui, d'ordinaire, est la seconde. De là, un son peut être représenté par le nombre absolu de ses vibrations à la seconde, comme 512, nombre absolu représentatif du son *ut* de la gamme moyenne. C'est ainsi qu'on détermine et représente le son considéré en lui-même, abstraction faite de tout autre son.

Exprimer 512 vibrations, c'est déterminer et nommer l'*ut*. Mais si nous considérons un son par rapport à un autre, nous comparons entre eux leurs nombres absolus; soit, par exemple, 512 de l'*ut* à 768 du *sol*, le rapport est $\frac{512}{768}$, fraction réductible à $\frac{2}{3}$ son équivalent, dans laquelle 2 exprime le nombre relatif des vibrations d'*ut*, et 3 celui du *sol*, c'est-à-dire que, supprimant la seconde comme unité de temps, je dis que, quel que soit le temps, *ut* donnera

deux vibrations pendant que *sol* en fera trois. Le rapport $\frac{2}{3}$ étant plus facile à saisir que $\frac{512}{768}$, c'est sur lui que l'on doit opérer pour simplifier. Nous réduirons donc ordinairement tous nos rapports à la plus simple fraction possible.

Les anciens avaient remarqué que, à même tension et à même longueur, deux cordes de poids différents donnaient des sons dont l'acuité était en raison inverse des poids; pareillement qu'à même tension et à même poids, l'acuité était en raison inverse des longueurs, et qu'à tension différente, elle était directe pour des poids égaux et des longueurs égales. Ces principes sont vrais; ils ignoraient celui des nombres de vibrations et prenaient la longueur des cordes comme point de comparaison. C'est ainsi que l'expression d'*ut* à *sol* ci-dessus $\frac{2}{3}$ devenait chez eux $\frac{3}{2}$, dans laquelle 3 exprime la longueur de la corde *ut* et 2 celle du *sol*. Il nous suffira, pour trouver les rapports de vibrations, de renverser la fraction, car la corde 3 donne 2 vibrations pendant que celle 2 en donne 3. Nous préférerons, à cause du plus de commodité, le système des vibrations y ramenant celui des longueurs de cordes, lorsque nous le rencontrerons sur notre passage.

Toute espèce de chant procède par ἄρσις et θέσις, c'est-à-dire par élévation et dépression de la voix, ou par acuité et gravité, ou encore par variations dans le nombre plus ou moins grand de vibrations, qui forment entre elles divers rapports ou relations qu'on appelle intervalles. L'intervalle est donc un rapport entre deux sons; il s'exprimera par une fraction, dont les deux termes seront les nombres absolus représentatifs de ces sons; cette fraction sera réduite comme nous l'avons vu. Il y a deux sortes d'intervalles : l'intervalle simple, incomposé, qui n'admet aucun degré intermédiaire entre les deux sons comparés, et qui se nomme diastème, διάστημα (distance intervalle); l'autre, composé, admet divers degrés intermédiaires, et se nomme système, σύστημα (groupe); en d'autres termes, le diastème est l'intervalle par degrés disjoints, le système l'intervalle par degrés conjoints; *ut fa* est un diastème, *ut ré mi fa* est un système. Ces deux intervalles sont cependant les mêmes, s'étendant de l'*ut* au *fa*.

Le plus grand diastème pratiqué était l'octave, nous aurons occasion d'en voir la raison; le système, au contraire, pouvait s'élever au delà, faire, par exemple, plusieurs gammes; c'est ce qui a valu le nom de système à la gamme ou canon des anciens, à cause des divers intervalles qui la composaient. Il y avait et il y a divers systèmes de la gamme, c'est-à-dire, diverses manières d'en composer les intervalles.

Le nombre des intervalles, et par suite des diastèmes et des systèmes, est indéfini, parce qu'il suffit de la moindre différence dans les vibrations des sons comparés pour en changer le rapport ou l'intervalle. Il existe cependant des limites pour que le son demeure bien appréciable à l'oreille; ces limites sont d'environ 32 vibrations à 21.850; au delà ou en deçà, les sons cessent d'être perceptibles.

Il y a des rapports ou intervalles exacts et bien définis, dits rationnels et logiques; l'oreille les saisit avec facilité, à cause de la simplicité de leurs éléments; ils sont consonnants, parce que l'organe de l'ouïe perçoit très-bien, dans la simultanéité des sons, la coïncidence de leurs vibrations; de plus, l'une des deux cordes, placée près de l'autre, vibre d'elle-même si l'on fait vibrer l'autre. C'est ainsi que l'oreille est capable d'apprécier 512 coïncidences par seconde entre les deux *ut* de la gamme moyenne, et 256 entre le premier *ut* et le *sol*. Naturellement plus le nombre de ces concordances sera grand, plus l'intervalle sera consonnant en notre sens. Il s'ensuit que la concordance d'une fois sur deux, $\frac{1}{2}$, sera plus forte que celle de deux fois sur trois, $\frac{2}{3}$. Le nombre de ces concordances est très-limité. On nomme ces intervalles rationnels, parce qu'on en trouve aisément la loi. Hâtons-nous cependant de dire qu'une simplicité très-grande de rapports peut quelquefois faire confondre les intervalles, comme par exemple dans $\frac{1}{2}$, dont l'on ne perçoit que difficilement le rapport des concordances, parce que les vibrations du premier terme ne se laissent jamais entendre entre celles du deuxième. Aussi quelques-unes des consonnances ne sont point admises comme telles par les musiciens; pour eux, il y a plus ou moins de consonnances suivant le plus ou moins de plaisir qu'éprouve l'oreille; ils les divisent en parfaites et imparfaites, et rejettent quelques-unes des consonnances dans les dissonances. Il est vrai qu'ils les considèrent sous le rapport de l'harmonie moderne. Les Grecs n'admettaient que 6 consonnances ou même seulement 5. Le reste était regardé comme dissonances. La dissonance a lieu lorsque les rapports des sons sont inexacts, mal définis et repoussés par l'oreille, qui ne peut l'estimer ni en saisir la loi. Ces sortes d'intervalles sont dits irrationnels, non que leurs rapports ne se puissent formuler, mais de ce qu'ils diffèrent de la raison ou de la règle des consonnances. Leur nombre est illimité.

Il est un rapport de sons qui se rencontre dans la mélodie comme dans l'harmonie; c'est celui qui résulte de la succession ou de la simultanéité de deux

sons, tels que l'un ne soit que la répétition de l'autre, comme le son donné par l'écho. Sa fraction est $\frac{1}{1}$ ou l'unité; le rapport de 1 à 1 étant nul, il n'y a pas de rapport ni par suite d'intervalle. On nomme cela unisson; il n'est ni diastème ni consonnance.

Les intervalles consonnants des Grecs étaient la quarte, la quinte, l'octave, l'onzième suivant quelques-uns, la douzième, la double octave. Si nous représentons par 6 le son fondamental, nous obtenons les fractions pour la quarte ou diatessaron, en rapport sesquitierce ou épitrite, c'est-à-dire du tiers en sus, $\frac{6}{8}$; pour la quinte ou diapente, en rapport sesquialtère ou de la moitié en sus, $\frac{6}{9}$; pour l'octave ou diapason, en raison double, $\frac{6}{12}$; pour l'onzième ou diapason sur la quarte, $\frac{6}{16}$; pour la douzième ou diapason sur la quinte, $\frac{6}{18}$, et pour la double octave, quinzième ou disdiapason, $\frac{6}{24}$. Leurs formules abrégées sont : $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$.

Le nom des intervalles ci-dessus se tire du nombre de cordes de la lyre nécessaires pour donner le deuxième son en rapport du premier.

Le diapason prenait les 8 cordes ou toutes les cordes dans la même octave ou dans le tétracorde primitif, le diapente 5, et le diatessaron 4. L'intervalle de quarte se trouvait donc de la première à la quatrième corde; celui de quinte de la première à la cinquième, et ainsi de suite. Le son fondamental, la quarte, la quinte et l'octave étaient les 4 cordes de la lyre primitive et formaient le tétracorde dit de Mercure. L'onzième, la douzième et la double octave n'étaient que la réplique des 3 dernières cordes dudit tétracorde, comme l'octave l'est du son fondamental. A ces consonnances, les modernes ajoutent les tierces et les sixtes; nous croyons devoir y ajouter, d'après la définition que nous avons donnée des consonnances, les tons, demi-tons et commas, le tout suivant les règles de la mélodie que nous aurons à développer; nous laissons complétement de côté ce qui aurait trait à l'harmonie moderne.

Étant donné le tétracorde des consonnances ou de Mercure représenté par ses valeurs : 6, 8, 9, 12, remplaçons ces valeurs par les équivalents : 12, 16, 18, 24. Examinons, comme le faisaient les Grecs, chacun des intervalles, en opérant sur les sons successivement par une, deux ou trois moyennes arithmétiques. Traité par une $\frac{12}{24} = \frac{12}{18}$ ou $\frac{2}{3}$ et $\frac{18}{24}$ ou $\frac{3}{4}$; ce sont là les deux

hémiolia ou moitiés du tout, avec cette différence que $\frac{2}{3}$ étant plus fort que $\frac{3}{4}$, il y a inégalité dans cette division, comme au reste dans toutes celles qui procéderont par moyennes arithmétiques ou par différence; c'est la moyenne par quotient qui seule donne l'égalité. Par deux moyennes, ou division en 3, nous avons les tritémorias nommés aussi dièses ou divisions moindres qu'une moitié $\frac{12}{24} = \frac{12}{16}$ ou $\frac{3}{4}$; $\frac{16}{20}$ ou $\frac{4}{5}$; $\frac{20}{24}$ ou $\frac{5}{6}$; dont le plus important égale le moindre hémiolion $\frac{3}{4}$. La division par 3 moyennes, ou en 4, donnera d'autres dièses par tétrartémoria $\frac{12}{24} = \frac{12}{15}$ ou $\frac{4}{5}$; $\frac{15}{18}$ ou $\frac{5}{6}$; $\frac{18}{21}$ ou $\frac{6}{7}$ et $\frac{21}{24}$ ou $\frac{7}{8}$.

De ces nouveaux dièses ou de ces nouvelles divisions, les deux premières seules sont bonnes et usitées; nous verrons cependant quelques théoriciens employer les deux dernières. Voilà les résultats obtenus avec le grand intervalle ou le diapason, nommé aussi octave.

Si nous prenons l'hémiolion majeur, à savoir $\frac{12}{18}$, et que nous le traitions de même, en le divisant en 2, nous trouverons pour ses deux hémiolia $\frac{12}{15}$ ou $\frac{4}{5}$ et $\frac{15}{18}$ ou $\frac{5}{6}$; ses dièses par tritémoria, ou division en trois, seront $\frac{12}{14}$ ou $\frac{6}{7}$; $\frac{14}{16}$ ou $\frac{7}{8}$; $\frac{16}{18}$ ou $\frac{8}{9}$, dont le dernier seul doit être usité. Les autres ont été admis par erreur. Les dièses par tétrartémoria, ou division en 4, seront $\frac{12}{13,5}$ ou $\frac{8}{9}$; $\frac{13,5}{15}$ ou $\frac{9}{10}$; $\frac{15}{16,5}$ ou $\frac{10}{11}$; $\frac{16,5}{18}$ ou $\frac{11}{12}$. Les deux premiers sont exacts, les deux autres n'existent que dans quelques auteurs; l'intervalle $\frac{16}{24}$ donne les mêmes résultats. Cet intervalle est le diapente ou quinte.

Venons-en à l'hémiolion mineur, ou au premier des dièses du tétracorde, $\frac{18}{24}$ ou son équivalent $\frac{12}{16}$. Traité en hémiolia, il donne $\frac{12}{14}$ ou $\frac{6}{7}$ et $\frac{14}{16}$ ou $\frac{7}{8}$, faux de tous points; par la tritémoria, ce sera $\frac{12}{13+\frac{1}{3}}$ ou $\frac{9}{10}$; $\frac{13+\frac{1}{3}}{14+\frac{2}{3}}$ ou $\frac{10}{11}$ et $\frac{14+\frac{2}{3}}{16}$ ou $\frac{11}{12}$, dont le premier seul est réel, bien que l'on rencontre les autres çà et là; la tétrartémoria donnera $\frac{12}{13}$; $\frac{13}{14}$; $\frac{14}{15}$; $\frac{15}{16}$, dont le dernier seul peut être accepté. Ce sont là les divisions du diatessaron ou quarte.

Reste à examiner l'intervalle de $\frac{16}{18}$ ou $\frac{8}{9}$ épogdoïque. On a aussi essayé

de le traiter et de l'analyser de même; l'épogdoüs est le rapport de $\frac{8}{8+1}$ ou $\frac{8}{9}$. on le nomme ton. Lui aussi a ses hémiolia, ses dièses par tritémoria et tétrartémoria. Remplaçons-le par l'équivalent $\frac{96}{108}$, qui en multiplie les termes par 12. Ses vrais hémiolia seraient $\frac{96}{102}$ et $\frac{102}{108}$ ou $\frac{16}{17}$ et $\frac{17}{18}$, ce qui n'existe pas; ses dièses par tritémoria $\frac{96}{100}$; $\frac{100}{104}$; $\frac{104}{108}$; ou $\frac{24}{25}$; $\frac{25}{26}$; $\frac{26}{27}$, dont le premier seul est vrai; ses dièses par tétrartémoria $\frac{96}{99}$; $\frac{99}{102}$; $\frac{102}{105}$; $\frac{105}{108}$ ou $\frac{32}{33}$; $\frac{33}{34}$; $\frac{34}{35}$; $\frac{35}{36}$, dont aucun n'est usité.

Par ces moyens nous avons obtenu les intervalles : $\frac{1}{2}$ octave, $\frac{2}{3}$ quinte, $\frac{3}{4}$ quarte, $\frac{4}{5}$ tierce majeure ou diton, $\frac{5}{6}$ tierce mineure ou hémiditon, $\left(\frac{6}{7}, \frac{7}{8}\right)$ $\frac{8}{9}$ ton majeur, $\frac{9}{10}$ ton mineur $\left(\frac{10}{11}, \frac{11}{12}, \frac{12}{13}, \frac{13}{14}, \frac{14}{15}\right)$, $\frac{15}{16}$ semi-ton majeur, $\left(\frac{16}{17}, \frac{17}{18}\right)$, $\frac{24}{25}$ semi-ton mineur $\left(\frac{25}{26}, \frac{26}{27}, \frac{32}{33}, \frac{33}{34}, \frac{34}{35}, \frac{35}{36}\right)$.

Les Grecs paraissent avoir appuyé tous leurs systèmes sur ces combinaisons; ils auraient pu les pousser plus loin, mais ils n'auraient pas eu des résultats satisfaisants; il faut même le dire, ce n'était pas là le moyen d'arriver au but : la présence et l'intercalation de rapports irrationnels en est la preuve. Aussi, quelle difficulté pour nommer les intervalles, pour les attribuer à telle ou telle division! C'est un embarras perpétuel, qui fait, par exemple, confondre les tons majeur et mineur, et soupçonner à peine le demi-ton majeur. Ce système fait inventer divers autres intervalles, plus ou moins inexacts, simples ou complexes, qui rendent on ne peut plus difficile l'étude des systèmes et des tons.

Examinons maintenant la valeur de chacun des intervalles.

L'unité de comparaison est le ton ou production; sa raison est épogdoïque ou de $\frac{8}{9}$; cependant il n'est pas toujours tel dans les divers systèmes, il est engendré par la différence de la quinte à la quarte, comme nous l'avons vu au tétracorde de Mercure. On le trouve dans la division de la quinte en 3 et en 4. On rencontre des tons qui n'ont pas la raison épogdoïque, ce sont par ordre de grandeur : $\frac{7}{8}$, $\frac{32}{35}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{10}{11}$, $\frac{11}{12}$; nous appellerons le premier $\frac{7}{8}$ maxime, $\frac{8}{9}$ majeur, $\frac{9}{10}$ mineur; nous négligerons les autres.

Le premier intervalle au-dessus du ton est l'hemiditonus ou tierce mineure; sa raison est de $\frac{5}{6}$; il est engendré par la division en 3 et en 4 de l'octave, et celle en 2 de la quinte; on en trouve ayant pour raison $\frac{49}{60}$, $\frac{33}{40}$, $\frac{27}{32}$, $\frac{17}{20}$, $\frac{6}{7}$.

Vient ensuite le ditonus ou tierce majeure, dont la raison est $\frac{4}{5}$; il est engendré par la division en 3 et en 4 de l'octave, et en 2 de la quinte; il y a aussi le diton $\frac{15}{19}$.

La quarte ou diatessaron est donnée par la division en 2 et en 3 de l'octave; sa raison est invariablement de $\frac{3}{4}$. Elle ne saurait souffrir d'altération, ce qui oblige, nous le verrons plus tard, à l'emploi fréquent du *si* ♭.

La quinte ou diapente est donnée par la division en 2 de l'octave; sa raison est invariable, sauf dans les disjonctions; elle est de $\frac{2}{3}$.

La sixte et la septième n'étaient pas comptées par les Grecs, qui s'appuyaient sur le tétracorde de préférence à l'octave. Du reste leurs intervalles s'expriment par la fraction de la tierce ou de la seconde, ton ou demi-ton, mais de cette manière : en mettant le dénominateur en numérateur et le numérateur doublé en dénominateur; c'est ainsi que la sixte, complément pour l'octave de la tierce $\frac{4}{5}$, s'exprimera $\frac{5}{4\times 2}$ ou $\frac{5}{8}$: soit 4 *ut*, son octave 8, sa tierce majeure 5, l'intervalle de tierce étant 4:5, celui de sixte sera 5:8.

L'octave ou diapason a toujours pour raison $\frac{1}{2}$.

Si des intervalles supérieurs nous passons aux inférieurs, nous en trouvons de trois espèces : les uns, appelés demi-tons ou dièses diatoniques, en rapport avec le ton en raison d'hémiolion; les secondes, tiers de tons ou dièses chromatiques, en rapport de tritémoria avec le ton; les troisièmes enfin, quarts de ton ou dièses enharmoniques, en rapport de tétrartémoria avec le ton. On obtient ces divers dièses par la division en 2, 3 ou 4 du ton, en traitant son rapport par 1, 2 ou 3 moyennes arithmétiques. Mais de même que nous avons trouvé des tons maximes, majeurs, mineurs et autres, nous trouverons des demi-tons, des tiers de tons et des quarts de tons très-variés; chaque ton devant nous donner 2 demi-tons, 3 tiers et 4 quarts. Un exemple suffira pour élucider notre pensée : soit supposé le ton maxime $\frac{7}{8}$, ou

son équivalent $\frac{14}{16}$, par les moyennes arithmétiques nous le divisons en 2, 3 et 4 ; nous avons $\frac{14}{15}$ et $\frac{15}{16}$ pour demi-tons, $\frac{21}{22}$, $\frac{22}{23}$, $\frac{23}{24}$ pour tiers de tons, $\frac{28}{29}$, $\frac{29}{30}$, $\frac{30}{31}$, $\frac{31}{32}$ pour quarts de tons.

Il est un passage de Remy d'Auxerre qu'il ne faut pas perdre de vue. Parlant des diverses consonnances, il les analyse et dit que la quarte a 2 tons et demi, ou 5 demi-tons et 10 dièses ; ce sont les dièses moitiés de demi-tons ou les quarts de tons, dièses enharmoniques.

La quinte a 3 tons et demi, 7 demi-tons, 14 dièses ; l'octave, 5 tons et 2 demis, jamais 6 tons, parce que les 2 demis sont mineurs, 12 demi-tons, 24 dièses. Si donc on opère sur ces intervalles, que nous avons vus demeurer fixes, ou sur l'un d'eux, l'octave, qui les renferme excellemment, nous trouvons pour demi-tons la série $\frac{12}{13}$, $\frac{13}{14}$, etc., jusqu'à $\frac{23}{24}$; pour tiers de tons ou dièses chromatiques, celle de $\frac{18}{19}$, $\frac{19}{20}$, etc., jusqu'à $\frac{35}{36}$; enfin pour quarts de tons ou dièses de la dernière espèce enharmonique, la série $\frac{24}{25}$, $\frac{25}{26}$, etc., jusqu'à $\frac{47}{48}$. Il en résulte que les nombres entre $\frac{18}{19}$ et $\frac{23}{24}$ appartiendront à la fois aux demi-tons et aux tiers, et ceux entre $\frac{24}{25}$ et $\frac{35}{36}$ aux tiers et aux quarts ; on a donc pris des moyennes qui sont $\frac{20}{21}$ pour limite extrême des demi-tons et $\frac{29}{30}$ pour celle des quarts de ton.

Voici la série des demi-tons ; nous mettons entre parenthèses ceux que nous n'avons pas rencontrés dans les systèmes formulés en tétracordes : $\left(\frac{12}{13}, \frac{13}{14}\right)$, $\frac{14}{15}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{16}{17}$, $\left(\frac{17}{18}\right)$, $\frac{18}{19}$, $\frac{19}{20}$, $\frac{20}{21}$. Le plus usité, le seul que nous verrons plus tard être rationnel, est $\frac{15}{16}$; comme il est formé du ton maxime $\frac{7}{8}$, il est plus fort que ne le serait un demi-ton formé de $\frac{8}{9}$ ton majeur, c'est-à-dire $\frac{17}{18}$ ou $\frac{18}{19}$. La série des tiers de tons est celle-ci : $\frac{21}{22}$, $\left(\frac{22}{23}, \frac{23}{24}\right)$, $\frac{24}{25}$, $\left(\frac{25}{26}, \frac{26}{27}\right)$, $\frac{27}{28}$, $\left(\frac{28}{29}, \frac{29}{30}\right)$, dont le plus usité et le seul rationnel est $\frac{24}{25}$, formé par la tierce division du ton majeur $\frac{8}{9}$. Les quarts de ton, dont aucun n'est rationnel,

sont $\frac{30}{31}$, $\frac{31}{32}$, $\left(\frac{32}{33}, \frac{33}{34}, \frac{34}{35}\right)$, $\frac{35}{36}$ $\left(\frac{36}{37}, \frac{37}{38},\right)$ $\frac{38}{39}$, $\frac{39}{40}$, $\left(\frac{40}{41}, \frac{41}{42}, \frac{42}{43}, \frac{43}{44}, \frac{44}{45}, \frac{45}{46}, \frac{46}{47}\right)$, $\frac{47}{48}$,

Ces premiers jalons posés, il nous sera plus facile de discerner le vrai dans ce qui va nous occuper; et d'abord, nous pourrons classer certains dièses, dont nous n'aurions pas été sûrs auparavant. Ainsi $\frac{45}{47}$, ou son équivalent $\frac{225}{235}$, appartiennent à la série des tiers de tons, puisque cette fraction est plus forte que $\frac{22}{23}$ et moindre que $\frac{23}{24}$, de même $\frac{47}{49}$ ou $\frac{235}{245}$ appartient à la même série, puisqu'elle est moindre que $\frac{24}{25}$ et plus forte que $\frac{23}{24}$. Nous sommes libres aussi de les regarder comme des demi-tons, mais ils seront des moindres ou des demi-tons mineurs, puisqu'ils peuvent n'être que des tiers de ton majeurs. J'appelle majeurs les intervalles d'un ordre inférieur lorsqu'ils sont communs avec ceux de l'ordre supérieur qui deviennent mineurs dans cet ordre supérieur. $\frac{243}{256}$ est plus grand que $\frac{24}{25}$ et plus petit que $\frac{25}{26}$, c'est un tiers de ton. $\frac{224}{243}$ est plus petit que $\frac{11}{12}$, plus grand que $\frac{12}{13}$, c'est une sorte de ton minime : $\frac{243}{256}+\frac{224}{243}=\frac{7}{8}$ ton maxime.

Il y a quelques remarques à faire sur les demi-tons. Si dans la quarte on fait les 2 tons chacun de $\frac{8}{9}$, le demi-ton qui demeure est $\frac{243}{256}$, autrement appelé limma; c'est le demi-ton mineur de Boëce; il égale deux diaschismas, dont la raison serait $\frac{373843}{38843}$ et $\frac{38843}{39843}$. La valeur de $\frac{243}{256}$ est le demi-ton $\frac{15}{16}$ moins le comma $\frac{80}{81}$, ou bien $\frac{24}{25}$ plus $\frac{2025}{2048}$, qui représente le comma mineur, dit aussi apotome mineur. Si dans la quarte on fait un ton de $\frac{8}{9}$ et un de $\frac{9}{10}$, le demi-ton devient $\frac{15}{16}$ ou demi-ton majeur de Boëce.

Il en est un autre mineur d'environ $\frac{147}{149}$; celui de Philolaus est de $\frac{216}{229}$.

Les différences entre les tons et demi-tons, ou des demi-tons entre eux, s'appelle apotome. Il y a celui de $\frac{2048}{2187}$, qui égale la différence du ton au limma, c'est l'apotome majeur; l'apotome moyen, qui égale la différence des deux demi-tons, c'est $\frac{125}{128}=\frac{15}{16}-\frac{24}{25}$; il égale aussi le comma $\frac{80}{81}+\frac{2025}{2048}$, comma mineur; cette dernière expression $\frac{2025}{2048}$ se nomme également apotome mineur,

elle a pour valeur la différence des deux demi-tons mineurs $\frac{243}{256}$ et $\frac{24}{25}$. Le comma maxime de Pythagore $\frac{524288}{531441}$ égale un peu plus que 3 commas de $\frac{80}{81}$.

La différence entre $\frac{125}{128}$ et $\frac{2025}{2048}$ donne le comma ordinaire $\frac{80}{81}$.

Nous croyons inutile de pousser plus loin ces détails et de rechercher toutes les valeurs des divers apotomes, diaschismas, commas et dièses, attendu que nous n'aurons guère à nous occuper que du seul comma $\frac{81}{80}$, qui de tous ces intervalles est l'unique rationnel.

Il nous faut, maintenant que nous connaissons tous les diastèmes, étudier les systèmes ou intervalles, composés par l'arrangement de ces diastèmes. Les Grecs ne furent pas sans remarquer qu'il n'était pas indifférent de faire suivre tel diastème d'un autre. Les intervalles invariables de la quarte et de la quinte les ayant frappés, ils les étudièrent avec soin, et crurent y découvrir la raison de l'arrangement des sons. La quinte ou pentacorde ne différant de la quarte que par le ton épogdoïque, ils donnèrent plus d'attention à la quarte ou tétracorde ordinaire, sur lequel ils établirent toute leur théorie ; nous ferons comme eux, et comme eux, nous rechercherons les éléments du tétracorde.

En parcourant les ouvrages que les Grecs nous ont laissés, et ceux du Moyen-Age, deux choses nous frappent : la division du tétracorde en trois genres : diatonique, chromatique, enharmonique, et les différences des tétracordes, suivant le système et l'auteur. Quelle est la loi des genres divers et des variations dans chaque genre? C'est ce qui va nous occuper quelques instants.

Il y avait trois genres : le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique. Le premier, qui procédait par tons, en tirait son nom ; le second signifiait coloré; le troisième, bien harmonisé ou proportionné. Leurs quartes ou tétracordes procédaient ordinairement ainsi : un intervalle moindre, un moyen et un plus grand. Le moyen, quelquefois, passait avant le moindre, dans les genres chromatique et enharmonique, et après le grand dans le diatonique. L'ensemble des deux premiers intervalles prenait le nom de pycnum, parce qu'il se condensait ou diminuait du diatonique dans le chromatique, et de celui-ci dans l'enharmonique. Ce pycnum ne pouvait jamais surpasser ni égaler l'intervalle supérieur, si ce n'est en diatonique. Le moindre des intervalles devait être un demi-ton au diatonique, un tiers de ton au chromatique, et un quart de ton à l'enharmonique ; c'est pour cela que nous avons distingué dans les divisions du ton les trois sortes de dièses : diatoniques, chromatiques et enharmoniques. L'intervalle moyen

pouvait être de même espèce que le moindre, ou de l'espèce immédiatement supérieure. Ainsi : tiers après quart, demi après tiers, ton après demi. Si l'intervalle moyen passait avant le moindre ou après le grand, c'est qu'il était de même nature. Dans tous les cas, la somme des trois intervalles devait égaler et ne jamais dépasser la valeur d'une quarte ; 3 intervalles supposant 4 cordes, on nomma ce système tétracorde. Le point de départ et le point d'arrivée, donnant la quarte, demeurèrent fixes, les cordes intermédiaires jouissant au contraire de la plus grande variété. La première corde, comme point de départ, commandant tout le reste, fut nommée ὑπάτη, hypate, maîtresse, puissante, consulaire, tenant la place la plus importante. La seconde, par sa position auprès de l'hypate, et à cause de l'attraction qu'elle en éprouve, et qui la fait se jeter sur elle dans les genres épais, c'est-à-dire dans le chromatique et l'enharmonique, prit le nom de παρυπάτη parhypate. La troisième, peut-être parce qu'on la rendait mobile au moyen de l'index de la main gauche, ou mieux parce qu'elle indiquait le genre, s'appela λιχανός lichanos (index) ; on la nommait aussi παρανήτη de son voisinage de la quatrième corde, ou νήτη, nète ou dernière. La corde lichanos prenait divers noms suivant les genres : διάτονος ou étendue, soit parce que le genre diatonique n'était point épais ou serré, soit parce qu'il procédait par intervalles de tons ; cette corde était l'ἐγχρωματικός et l'ἐναρμόνιος des deux autres genres.

Pour bien saisir l'ordonnance et la différence de ces trois genres, il faut diviser la quarte en tierce mineure et ton. Prenons le ton pour l'intervalle du diatonos à la nète, le reste sera le pycnum de l'hypate au diatonos. Au chromatique nous remplacerons le ton par la tierce mineure de l'enchromaticos à la nète ; il restera le ton pour le pycnum. A l'enharmonique, nous descendrons encore le lichanos ; de cet enharmonios à la nète nous aurons donc le diton, et le pycnum ne sera plus que d'un demi-ton. Mais le pycnum lui-même, composé de deux intervalles, donnera un demi-ton et un ton de l'hypate à la parhypate et de celle-ci au lichanos diatonos ; un tiers de ton et un demi-ton aux mêmes cordes du chromatique, et enfin un quart de ton et un tiers de ton à l'enharmonique ; ainsi :

HYPATE	PARHYPATE	LICHANOS	NÈTE
Diatonique	Demi-ton	Ton	Ton
Chromatique	Tiers de ton	Demi-ton	Semiditon
Enharmonique	Quart de ton	Tiers de ton	Diton

pycnum.

Voici les divers systèmes dans chacun des genres :

DIATONIQUE.

HYPATE PARHYPATE DIATONOS NÈTE

1°	$\frac{11}{12}$	$\frac{10}{11}$	$\frac{9}{10}$	Ptolémée diatonique egal.
2°	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	Ptolémée et Aristoxène dur.
3°	$\frac{27}{28}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{8}{9}$	Archytas et Ptolémée tonié.
4°	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	Eratosthène et Ptolémée ditonié. Boëce et la plupart des auteurs du Moyen-Age.
5°	$\frac{15}{16}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	Didyme.
6°	$\frac{15}{16}$	$\frac{32}{35}$	$\frac{7}{8}$	Aristoxène mou.
7°	$\frac{20}{21}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{7}{8}$	Ptolémée mou.

CHROMATIQUE.

HYPATE PARHYPATE ENCHROMATICOS NÈTE

1°	$\frac{21}{22}$	$\frac{11}{12}$	$\frac{6}{7}$	Ptolémée dur.
2°	$\frac{15}{16}$	$\frac{16}{17}$	$\frac{17}{20}$	Aristoxène dur.
3°	$\frac{27}{28}$	$\frac{224}{243}$	$\frac{27}{32}$	Archytas.
4°	$\frac{27}{28}$	$\frac{14}{15}$	$\frac{5}{6}$	Ptolémée mou.
5°	$\frac{19}{20}$	$\frac{18}{19}$	$\frac{5}{6}$	Eratosthène.
6°	$\frac{15}{16}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{5}{6}$	Didyme.

ENHARMONIQUE.

HYPATE PARHYPATE ENHARMONIOS NÈTE

1°	$\frac{31}{32}$	$\frac{30}{31}$	$\frac{4}{5}$	Didyme.
2°	$\frac{30}{31}$	$\frac{31}{32}$	$\frac{4}{5}$	Aristoxène.
3°	$\frac{27}{28}$	$\frac{35}{36}$	$\frac{4}{5}$	Archytas.
4°	$\frac{39}{40}$	$\frac{38}{39}$	$\frac{15}{19}$	Eratosthène.

Ce tableau donne lieu à plusieurs remarques : ainsi, dans les diatoniques la première formule donne par exception un ton au lieu d'un demi-ton ; il

s'en faut de $\frac{143}{144}$ que ce ton minime n'égale un demi-ton maxime. Au n° 3, le demi-ton est remplacé par un tiers ou dièse chromatique, qui n'est trop faible cependant que de $\frac{161}{162}$ moitié du comma ou schisma. Au n° 4 $\frac{243}{256}$ n'est aussi que le tiers du ton, il s'en faut de $\frac{104}{105}$ qu'il ne soit demi-ton. Dans le chromatique, au n° 1, même remarque pour le demi-ton diatonique, qui est un minime, ce qui oblige à l'emploi d'une tierce mineure un peu diminuée. Au n° 2, l'un des deux demi-tons n'est pas chromatique. Même remarque pour le n° 5 où, cependant, les demi-tons sont tous les deux mineurs. Rien de particulier dans le genre enharmonique.

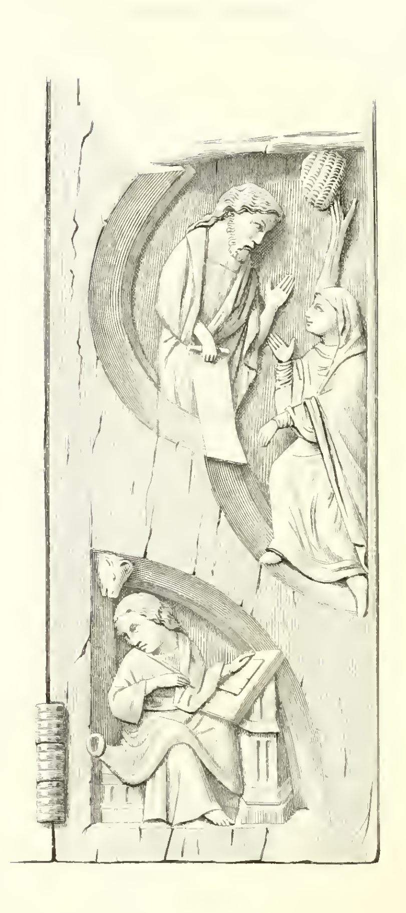
Ici se soulèvent diverses questions. Tous ces genres et ces tétracordes divers, dans chacun des genres, étaient-ils de simples formules théoriques, ou ces formules passaient-elles dans la pratique? Dans ce cas, chantait-on sur chacune de ces cordes, passant indifféremment de l'une à l'autre, ou seulement sur quelques-unes, et avec quelles transitions? Ces genres se rencontraient-ils dans des morceaux séparés ou mêlés, comme dans notre musique? Est-il possible de les retrouver dans une gamme ordonnée par les principes naturels, à tel ou tel degré de cette gamme? Peut-on y reconnaître les premiers principes du tempérament? Avons-nous encore ces mêmes genres, ou sont-ils vraiment abandonnés et complétement hors d'usage, comme on l'affirme, depuis l'époque d'Alexandre ou peu après?

Y a-t-il réellement toutes ces divergences dans la musique grecque? Voilà tout autant de questions à résoudre, qui demandent que nous nous reportions à un point de vue tout autre que celui que nous avons eu jusqu'ici. Nous poserons nos principes et nous en déduirons toutes les conséquences.

L'abbé J. POUGNET.

(*La suite à la livraison prochaine.*)





LES IMAGES OUVRANTES[1]

J'ai dit que l'intérieur de la statuette du Louvre montrait l'histoire de la Passion sur ses trois divisions. Effectivement, si le sujet principal, le Crucifiement, occupe presque tout le centre de la composition, la grande épopée chrétienne se déroule, mais en se résumant, sur les volets de la figurine. Il était impossible de tirer un meilleur parti de l'espace donné ; car, sans confondre les sujets et en laissant à chacun d'eux l'air nécessaire pour que les personnages se détachent suffisamment les uns des autres, l'artiste a exactement rempli la place mise à sa disposition. Encore a-t-il pu entourer l'ensemble des scènes représentées sur chaque compartiment par un cadre dont la forme est très-élégante et dont la moulure en biseau accuse avec netteté le fond sur lequel ressortent en relief ces charmantes petites figures taillées dans l'ivoire.

La passion de Jésus commence sur le volet de gauche; mais l'ordre des trois scènes sculptées de ce côté est troublé. Habituellement, l'art du Moyen-Age procède, dans l'ordonnance des compositions, de bas en haut et de gauche à droite pour finir au centre, lorsqu'il y a lieu; cette règle souffre de rares exceptions dont notre monument présente un exemple très-caractérisé. Ainsi ces sujets de la vie du Christ s'ordonnent bien de gauche à droite, mais de haut en bas, et encore le sculpteur s'est-il dégagé des lois de la chronologie, si exactement observées de son temps, en plaçant le Portement de croix entre la Comparution devant Pilate et la Flagellation.

Notre-Seigneur devant Ponce-Pilate. — Jésus est amené devant le gouverneur de Judée par deux hommes, dont l'un a la tête couverte du bonnet juif et l'autre, nu-tête, a une face grimaçante qui fait un singulier contraste avec la physionomie noble et résignée du Christ. Pilate est assis, les jambes

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 410.

croisées comme dans toutes les représentations anciennes; il est vêtu d'une tunique et d'un manteau et coiffé d'un bonnet, sorte de calotte à côtes arrondies et surmontée d'un bouton.

Flagellation. — Pour obéir à la chronologie, je place dans la description ce sujet de la Flagellation, bien que, dans l'ivoire du Louvre, il suive le Portement de croix.

Le Christ, presque nu, est attaché par les mains à la colonne dont l'église de Sainte-Praxède, à Rome, possède, dit-on, un fragment de fût. Sur notre triptyque, le chapiteau est en style roman bien caractérisé. Deux bourreaux frappent l'Homme-Dieu, l'un avec un fouet, l'autre avec des verges faites de roseaux. Le corps du divin patient est marqué de nombreuses blessures très-visibles sur l'ivoire. Celui des deux bourreaux qui est sur le premier plan est vêtu d'une tunique descendant à peine jusqu'aux genoux et serrée autour des reins par une ceinture; il a, comme son compagnon, la tête nue.

Portement de croix.—Jésus penche la tête et semble accablé; il porte sa croix sur l'épaule droite. Près de lui, un homme, vêtu comme le bourreau de la Flagellation, touche l'instrument du supplice des deux mains : est-ce un soldat qui charge le Christ de son lourd fardeau, ou bien est-ce Simon le Cyrénéen qui, au contraire, eut l'insigne honneur de porter un instant le bois sacré destiné à sauver l'humanité? Saint Jean, dont la tête jeune et imberbe ne laisse pas place au doute pour établir son identité, suit son Maître en joignant les mains. A côté de lui, sur le second plan, on entrevoit la Vierge Marie et une autre femme, sainte Madeleine ou sainte Véronique.

Crucifiement. — La crucifixion de Notre-Seigneur, étant le sujet le plus important de cet ensemble, occupe la plus grande et la meilleure place, c'est-à-dire presque tout le compartiment du centre de la figurine. Par conséquent, cette série de sujets, au lieu de se terminer au milieu, après s'être distribuée de gauche à droite, commence à gauche, se continue au centre et s'achève à droite.

Ce Crucifiement offre une particularité fort curieuse et que je crois extrêmement rare : sur la branche supérieure de la croix, à la place du cartel où se lisent ordinairement les lettres I.N.R.I., est appliqué un disque contenant l'Agneau divin qui porte l'instrument du salut. L'artiste du xiii[e] siècle a-t-il voulu traduire par une figure l'inscription habituelle, ou a-t-il eu l'intention de représenter, à l'aide du symbole le plus autorisé et le plus fréquent de Jésus-Christ, l'âme du Fils de Dieu qui vient de se séparer à l'instant de son corps? Il est vraiment très-difficile d'expliquer d'une manière à peu près certaine la présence de l'agneau placé immédiatement au-dessus du cadavre

de Jésus. Si ce n'est pas la traduction figurée de l'ironique inscription : « Jesus Nazarenus rex Judaeorum », il est possible que le sculpteur ait eu la pensée de dire, en clouant ce symbole à la place du titre de la croix : « Celui qui vient de mourir et de donner son sang pour le salut des hommes est l'agneau de Dieu. » Mais, au moins en apparence, cette représentation accessoire semble faire double emploi avec le sujet principal qu'elle surmonte. On comprend mieux, comme au bas-relief sculpté sur le ciborium de Saint-Marc de Venise, l'agneau prenant formellement la place de l'Homme-Dieu sur la croix.

La scène est, d'ailleurs, aussi complète que possible dans l'espace donné. Jésus, dont les pieds sont cloués séparément et non superposés, a près de lui, à sa droite, la Vierge, vers laquelle il tourne la tête, et, à sa gauche, saint Jean dans une attitude d'accablement parfaitement exprimée. Derrière Marie se tient droite, fière et triomphante, la Religion chrétienne couronnée comme une reine, puisqu'elle va étendre sa domination sur le monde. L'une de ses mains élève un calice destiné à recevoir le sang du divin supplicié; elle ferme son poing droit avec énergie comme pour marquer la force surnaturelle dont son fondateur vient de la douer. Près de saint Jean s'affaisse, mourante, la Religion juive; son aveuglement est indiqué par le bandeau qui recouvre ses yeux. De sa main droite défaillante s'échappent les tables de la loi ancienne dont le règne vient de finir; sa main gauche retient un étendard qui se brise en morceaux. Plus haut, dans les angles formés par les branches de la croix, deux anges sortant à mi-corps des nuages tiennent, celui de droite la lune en croissant, celui de gauche le soleil figuré par une sorte de couronne flamboyante: les astres assistent à la mort de leur Créateur. Il est à remarquer que le soleil devrait, selon l'usage constant, être à la droite du Christ et la lune à sa gauche : l'artiste s'est évidemment trompé.

Somme toute, ce sujet est d'une exécution remarquable et il est admirablement composé et agencé dans son cadre. Sous ce rapport, on ne peut mieux faire. La scène ainsi comprise est un modèle dont les artistes chrétiens devraient toujours s'inspirer, sauf en ce qui concerne l'agneau prenant la place du titre de la croix, détail singulier qui a besoin d'être étudié et expliqué, mais qu'il sera bien difficile, je pense, de justifier.

Ensevelissement de Jésus. — Au-dessous du Crucifiement est placé l'Ensevelissement ou plutôt la scène qui le précède immédiatement. Comme le dit avec raison monseigneur Barbier de Montault [1], au XIIIe siècle, l'idée

1. Mgr Barbier de Montault a longuement décrit ce sujet sculpté dans l'intérieur de la Vierge du Louvre, à propos de la XIVe station du Chemin de la croix. Il est donc utile de se

dominante est l'onction du corps de Jésus et non son ensevelissement proprement dit. Ainsi, dans l'ivoire du Louvre, l'artiste nous montre le Christ étendu sur une pierre dont la partie supérieure étant parfaitement plate ne peut être prise pour le sépulcre. Deux personnages nu-tête et barbus sont l'un auprès des pieds, l'autre, qui doit être Joseph d'Arimathie, auprès de la tête de Jésus et tiennent tous deux le linceul qui va recouvrir le cadavre. Un troisième personnage, barbu également et coiffé du bonnet juif, est placé au milieu : ce doit être Nicodème, qui, on le sait, se procura des parfums pour embaumer le corps de Jésus, car nous le voyons ici tenant un vase d'une main et, de l'autre main, oignant la poitrine de son Maître.

Au-dessous de la pierre de l'onction, l'artiste du XIII[e] siècle a placé un symbole qui se rapporte directement à la Résurrection du Sauveur : c'est un lion qui, de son souffle, rend la vie à un lionceau.

Résurrection. — En haut du volet de droite, Jésus sort du tombeau ; il est recouvert de son manteau; mais la poitrine nue, comme les jambes, accuse l'absence de la tunique. La pierre du sépulcre, rejetée sur le côté, est placée en biais sur le premier plan. Deux anges debout, les mains jointes, assistent à la Résurrection.

Les trois Maries. — Plus bas, les saintes femmes viennent visiter le sépulcre, avec l'intention d'y répandre des aromates, et le trouvent vide. Le tombeau du Christ, sans couvercle, n'a pas la même forme que celui du sujet supérieur : il a plus de hauteur et il est évidé à sa base par une arcade en cintre surbaissé, assez profonde pour abriter deux gardes couchés et endormis. Ces deux soldats, vêtus de mailles et dont l'un a son bouclier près de lui, sont, en raison de l'exiguïté de l'espace qui leur est attribué, de très-petite taille et, relativement aux autres personnages, à une échelle réduite de moitié au moins : l'artiste ne s'est pas fait un scrupule de cette disproportion énorme entre les différentes figures du sujet, afin de satisfaire aux besoins de sa composition.

Derrière le sépulcre, en avant de Marie Salomé et de Marie Jacobé, se tient Marie-Madeleine qui porte le vase de parfums d'une main, tandis que de l'autre main elle soulève le linceul vide du corps de Jésus. Sur une extrémité du tombeau est assis l'un des anges vêtus de blanc que les saintes femmes virent et qui leur parlèrent ainsi : « Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant? » — (Saint Luc, ch. XXIV, ỷ 5.)

Jésus apparaissant a Madeleine. — Au-dessous du sujet des saintes

reporter au travail de notre collaborateur, car je ne puis ici qu'effleurer la question. — Voir les « Annales archéologiques », vol. XXV, p. 164.

femmes au tombeau est placée l'apparition du Christ à Marie-Madeleine. Une particularité intéressante de cette dernière scène est que NOTRE-SEIGNEUR est revêtu de la tunique et du manteau, et non pas du manteau seul qui le recouvre habituellement en pareille circonstance. Jésus, debout, lève la main gauche comme pour empêcher Madeleine de le toucher. Il tient de la main droite un cartel sur lequel aucun caractère n'est tracé; mais il est censé contenir le verset de l'évangile de saint Jean qui rappelle les célèbres paroles adressées par le Christ à la sœur de Marthe et de Lazare. Madeleine fléchit les genoux devant son Maître, qu'elle avait pris d'abord pour un jardinier. Un arbre placé entre les deux personnages caractérise le sujet sans permettre la moindre hésitation.

LES ÉVANGÉLISTES. — La partie inférieure du triptyque est décorée de quatre quarts de cercle rapprochés deux par deux de manière à former, lorsque la statuette est ouverte, deux demi-cercles parfaits. Ces sortes d'écoinçons renferment les quatre évangélistes en pied et assis, écrivant chacun dans une attitude très-différente de celle de son voisin. Au-dessus de chaque historien sacré, dans l'angle de la moulure du cadre, est sculptée la tête de son attribut spécial : l'ange et l'aigle au milieu, à la place d'honneur, et sur les volets le lion et le bœuf. Par conséquent, saint Mathieu, barbu, est au centre avec saint Jean, imberbe; tandis que saint Marc, avec de la barbe comme saint Mathieu, est sur le volet de gauche, et saint Luc, ressemblant à saint Jean, est sur celui de droite, relativement au spectateur. Les quatre évangélistes sont assis sur des siéges massifs de forme rectangulaire et décorés de petites arcatures cintrées. Leurs livres sont posés sur des pupitres élevés, massifs et ornés comme les bancs, sauf celui de saint Marc, dont la tablette est soutenue par des pieds.

ÉDOUARD DIDRON.

(*La fin à la livraison prochaine.*)

ICONOGRAPHIE D'UN OSTENSOIR

AVANT-PROPOS.

M. l'abbé J. Pougnet, notre ami et notre collaborateur, a composé et dessiné un grand ostensoir, en style du XIIIe siècle, pour l'église de Saint-Vincent-de-Paul de Marseille, dont il est l'architecte. Cette merveille de l'orfèvrerie moderne, inspirée, dans plusieurs de ses parties, du candélabre à sept branches de la cathédrale de Milan, que les « Annales archéologiques » ont fait connaître en France [1], offre un intérêt iconographique considérable; aussi n'avons-nous pas hésité à en publier une description due à la plume savante de M. l'abbé Pougnet. D'ailleurs, cette œuvre si remarquable a été pour l'auteur une occasion, un prétexte qui l'a entraîné loin dans le vaste champ du symbolisme, et il en a profité pour traiter diverses questions importantes du domaine archéologique.

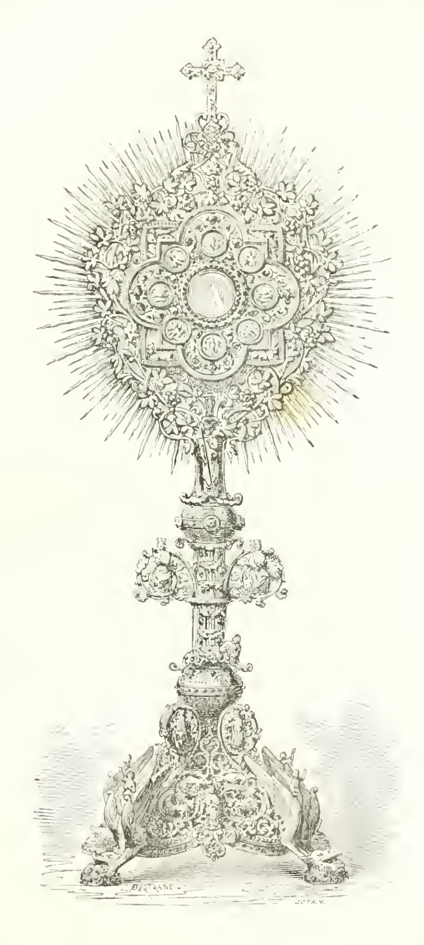
Qu'il nous soit permis, avant de donner la parole à notre collaborateur, de lui adresser nos félicitations sur le talent dont il a fait preuve en composant ce grand ostensoir et en dirigeant son exécution. Mais une bonne part de nos éloges revient de droit à l'orfèvre, M. Placide Poussielgue, qui a montré, en cette circonstance, une habileté incontestable.

Édouard DIDRON.

Pour faire en peu de mots l'histoire de l'ostensoir de Saint-Vincent-de-Paul de Marseille, il nous suffira de nous reporter au chapitre trente-cinquième de l'Exode. Moïse ayant rassemblé les Hébreux, leur exposa quelles étaient les choses nécessaires pour le culte; et aussitôt hommes et femmes se défirent à

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XIII, p. 1, 177, 263; vol. XIV, p. 31, 341; vol. XV, p. 263; vol. XVII, p. 52, 237; vol. XVIII, p. 96; vol. XXV, p. 125.

l'envi de leurs bracelets, de leurs pendants d'oreilles et de leurs anneaux précieux. On mit de côté l'or qui fut offert, et les principaux du peuple donnèrent des onyx, et les pierres de l'éphod et du rational. Chacun se dépouilla pour



le Seigneur de bon cœur et en esprit de piété, et la quantité des dons fut telle, que les chefs des ouvriers crurent devoir avertir Moïse en lui disant : Le peuple offre plus qu'il n'est nécessaire.

Toutes ces choses sont arrivées à la lettre. L'Association du Très-Saint-Sacrement, sur l'invitation de son vénérable curé, si bien secondé par le zélé directeur de l'œuvre, a osé entreprendre ce monument éclatant de foi en la présence réelle de Notre-Seigneur Jésus-Christ dans le Très-Saint-Sacrement de l'autel. L'abondance des dons en diamants et en pierreries a été telle qu'à la fin on a dû refuser un certain nombre d'offrandes. C'est ainsi que s'est produite cette splendide pièce d'orfévrerie, cet ostensoir, dans lequel on ne sait ce que l'on doit le plus admirer : de la richesse, de la composition ou de l'exécution. A chacun la part qui lui revient ; honneur à ceux qui, ayant rêvé cette œuvre, ont eu l'audace de l'entreprendre et le bonheur de la mener à bonne fin; honneur à ces pieux fidèles qui ont jeté ainsi leurs joyaux au pied du trône de Dieu, comme les vingt-quatre vieillards leurs couronnes; honneur à l'orfévre habile qui a si bien interprété le programme qu'on lui a imposé, et qui n'a reculé devant aucun sacrifice pour arriver à en faire son chef-d'œuvre.

L'ostensoir de Saint-Vincent-de-Paul a de hauteur environ un mètre ; son poids est de neuf kilogrammes. Tout entier de vermeil ou argent doré, il est couvert de pierres précieuses et de diamants au nombre de 769. On y voit du jaspe, de l'agate-onyx, une chalcédoine, une chrysolithe, des hyacinthes, une splendide escarboucle, des aigues-marines, des topazes, des saphirs, des améthystes, des grenats, quelques rubis, beaucoup de perles fines et de riches émeraudes ; le nombre des brillants est très-considérable. La plupart de ces pierres ayant été données, on a cru devoir conserver les bijoux dans la forme qu'ils avaient entre les mains des donateurs, qui les reconnaissent avec une satisfaction bien légitime.

Des inscriptions cachées sous le pied rappellent la date de l'offrande par l'association de l'Adoration perpétuelle du Très-Saint-Sacrement, le nom du pontife occupant le siége de Marseille, ceux du curé, du directeur de l'Association, de l'auteur et de l'orfévre.

La forme générale de l'ostensoir, d'après les usages reçus et les prescriptions de l'Église, est celle du soleil. En voici l'ordonnance particulière.

Quatre grands reptiles ailés se raidissent sur leurs serres puissantes pour former les nerfs principaux du pied dont ils garnissent les angles, fournissant ainsi une assiette solide à l'ostensoir. Leur cou descend vers la terre, contre laquelle leur mâchoire inférieure semble clouée ; on reconnaît qu'ils sont condamnés à ramper; la tension de leurs muscles indique des efforts qu'ils font pour résister; ils cherchent à se redresser, mais les animaux plus petits s'acharnent après eux, et s'attachent à leurs oreilles ou à leur cou pour les dévorer. Aussi la gueule béante des monstres témoigne d'une rage impuis-

sante ; ils sont vaincus ; leurs yeux jettent le feu, leurs narines s'élèvent contre le ciel ; leur queue, terminée par une tête sauvage, se replie convulsivement et mord avec fureur de plantureux feuillages, qui se recourbent en volutes gracieuses. Des statues couronnées, tenant divers attributs, sont assises paisiblement dans les rinceaux, et de jeunes enfants se sont élancés sur le dos contracté des quatre grands monstres, qu'ils foulent aux pieds. Ces monstres sont l'aspic et le basilic, le lion et le dragon. Un léger ruban les relie et limite la bordure du pied, dont les quatre faces, tournées vers les quatre points cardinaux, sont entièrement formées de rinceaux à jour entremêlés de toute une population d'animaux sauvages ou domestiques singulièrement accouplés ; le lion et la brebis, le léopard et le chevreau, l'ours et le veau, le loup et l'agneau. Des enfants s'y montrent pareillement, et quatre statues couronnées y sont assises, les pieds posés sur des serpents. Des grenats, des perles, des filigranes ornent cette partie du pied, et l'on remarque des pierres diverses jusque dans les yeux et sur la tête des monstres.

Le premier nœud est tout de filigranes, de diamants et d'améthystes. Au-dessus Isaïe ou Jessé père de David, couché sur le feuillage, la tête élevée, regarde en haut, comme s'il cherchait à pénétrer le système du bel arbre dont il est la racine. Cet arbre est de la plus riche végétation ; c'est une vigne à rameaux entrelacés et chargés de fruits. Le cep, cerclé d'abord, s'épanouit et porte assis sur des rameaux latéraux deux rois : David, qui joue de la harpe, et Salomon avec le sceptre et l'image du temple surmonté d'une nuée. La tige continue à s'élever semée d'améthystes, elle s'arrête un instant pour se développer en un nœud de feuillages, d'améthystes et de diamants, et se sépare enfin en quatre branches vigoureuses, qui ne cessent de s'entrelacer. A ce point de la tige est l'image de la Très-Sainte Vierge, le serpent sous les pieds ; elle porte l'enfant Jésus dans ses bras, et semble lui aider à enfoncer la croix dans la tête du serpent. Une couronne de diamants lui sert de dais. Derrière elle est un tombeau, dont la pierre a été renversée ; le linceul y est vide, et au-dessus s'élève la croix triomphante de la résurrection.

Au milieu des rameaux resplendit comme une immense fleur à nombreux et riches pétales, en forme de quatrefeuilles ; on y voit les quatre animaux ailés, attributs ordinaires des évangélistes, auxquels s'opposent les quatre fleuves du paradis répandant leurs eaux, l'agneau de Dieu, sept colombes, des aiglons réunis autour de la sainte custode, de riches filigranes constellés de diamants, du milieu desquels se détachent les douze pierres du rational et onze étoiles, enfin une couronne de feuillages qui encadre un diadème de brillants, autour du cristal qui protége la Sainte Eucharistie. Les branches de vigne qui entourent

notre fleur portent des raisins de diamants, des perles, dont une très-précieuse, et des rubis; on y remarque aussi des brillants isolés. Enfin un nœud de diamants réunit les extrémités des rameaux à la croix terminale, toute resplendissante de brillants et d'émeraudes. Des rayons droits, alternés avec des rayons flamboyants, s'élancent de la custode, à travers les ceps de vigne et leur feuillage, formant ainsi une splendide auréole à Notre-Seigneur et complétant l'ostensoir.

Après cette rapide description, nous n'essayerons point d'apprécier la valeur intrinsèque de cette belle pièce, attendu que nul ne la connaît exactement, si ce n'est Dieu, à qui rien n'est caché, et qui, appréciant à leur juste valeur les dons des fidèles et l'esprit avec lequel ils ont contribué ainsi à sa gloire, se réserve de les récompenser au centuple.

Tout est symbolique dans l'Ostensoir : c'est-à-dire que chaque objet, outre sa valeur intrinsèque, y possède une valeur représentative ; en même temps qu'il rappelle l'histoire ou la prophétie, en même temps qu'il est positif, il offre des rapprochements figuratifs qui font se rencontrer les réalités et les idées qui s'en déduisent. Le symbole ou l'allégorie forme une signification secondaire, qui développe, confirme et fait saisir la signification historique, et montre la raison préméditée, l'intention allégorique du type qui lui sert de fondement. Nous essayerons de développer, en les expliquant, le caractère et le sens symbolique des diverses allégories, après avoir toutefois averti que nous n'avançons rien que nous n'ayons puisé dans l'étude des saints Pères, mine inépuisable de l'allégorie.

Outre le nom de Monstrance ou Ostensoir, tiré du motif qui a donné naissance à ce vase béni, on a pu lui donner quelquefois celui d'arche sainte, de tabernacle, de majesté, de gloire, de soleil : tout autant d'appellations qui lui conviennent admirablement ; le peuple, cependant, préfère lui donner celui de Saint-Sacrement, de ce qu'il contient le Sacrement ineffable de la Sainte Eucharistie. C'est une arche, celle des Israélites renfermait les tables de la loi et un vase plein de la manne qui avait nourri le peuple de Dieu dans le désert; cette manne y demeurait sans altération. L'arche symbolisait d'abord l'ancienne alliance, en vertu de laquelle Dieu s'était chargé de pourvoir à tous les besoins de son peuple, qui, de son côté, avait juré d'observer la loi du Sinaï. Voilà un premier symbole, en voici un second relatif à la loi nouvelle, et qui est le principal. L'Ostensoir lui aussi est une arche; il renferme l'alliance nouvelle, Notre-Seigneur Jésus-Christ auteur de la loi nouvelle, écrite non plus sur des tables de pierre, mais dans le cœur des fidèles, en même temps qu'il s'est fait lui-même la nourriture spirituelle de leurs âmes. C'est

le sacrement d'amour en effet qui est le vrai pain des anges descendu du ciel, pain vivant, incorruptible, qui nourrit et divinise, pour ainsi dire, l'âme qui le reçoit dignement. L'arche est ainsi le type de l'Église, qui seule renferme ce don si précieux. Comme l'arche, l'Ostensoir est le trône de la majesté de Dieu ; c'est pour cela que les anciens lui donnaient ordinairement la forme d'une petite arche, ou d'un petit coffret ajouré, qui peu à peu s'est orné d'un soleil, lequel a fini par absorber la forme ancienne. C'est encore l'arche du Salut renfermant Notre-Seigneur salut du monde ; et de même que l'arche avait sur le flanc une fenêtre de cristal fermant par dehors, ainsi en est-il à l'Ostensoir, et elle y figurera, comme dans l'arche, le côté ouvert du Sauveur et sa résurrection. Comme arche, ce sera encore la figure de Marie qui a conservé Notre-Seigneur neuf mois dans ses chastes entrailles ; dans ce cas, le cristal marquera l'intégrité de sa virginité.

Cet objet a été nommé tabernacle, et c'est encore le nom que lui donne la liturgie dans la rubrique du rituel relative à sa bénédiction. Le saint ciboire prend aussi ce nom, ainsi que l'édicule élevé sur l'autel pour conserver à demeure la Très-Sainte Eucharistie. C'est la résidence sur terre de l'humanité unie à la divinité de Notre-Seigneur ; c'est un vrai tabernacle, une tente, une résidence de passage, la terre n'étant pas la patrie, mais le désert, par lequel il faut passer, dans la durée des siècles figurée par les quarante années, avant d'arriver à la céleste Jérusalem, au vrai temple fixe, inébranlable, qui est le ciel. Il ne faut donc plus s'étonner si, pour rappeler cette idée, l'Église exige des voiles et des courtines, soit sur le tabernacle du saint autel, soit sur le ciboire, soit même sur l'ostensoir, toutes les fois qu'ils renferment le Très-Saint-Sacrement, excepté aux courts instants du Salut ; et cela lors même que le tabernacle est couvert d'or et de pierreries, ou des marbres les plus précieux. C'est pour rappeler cette nuée qui vint couvrir le tabernacle par respect pour la majesté de Dieu, et pour nous avertir que les mystères de la divinité et de l'humanité de Notre-Seigneur étant insondables, celui qui chercherait à les pénétrer serait écrasé de sa gloire. Ces courtines nous marquent encore que nous devons voir Dieu à travers le voile de la foi, et que nous ne le connaîtrons que d'une manière énigmatique, tant que nous ne jouirons pas dans le ciel de la vision béatifique. C'est encore une image de l'humanité de Notre-Seigneur voilant sa divinité, et celle des vertus qui ornent Notre-Seigneur et ses saints.

Si durant les courts instants du Salut la sainte hostie apparait à découvert, c'est qu'à ce moment, humblement prosternés comme les vieillards et les saints dans le ciel, nous chantons avec eux le cantique d'adoration et d'amour.

De même qu'à la Transfiguration les apôtres, éblouis de l'éclat de la divinité de Notre-Seigneur qui se manifesta à leurs yeux, se jetèrent la face contre terre ; ainsi à cet instant, humblement prosternés, pleins de ce désir de voir Dieu qui enflammait saint Pierre lorsqu'il disait : Qu'il fait bon d'être ici, dressons-y trois tentes ; à ce moment solennel où la majesté de Dieu passe au-dessus de nous, portée par le prêtre, nous devons nous aussi souhaiter d'élever une demeure à Dieu dans le fond de nos cœurs. Voilà donc le tabernacle de Dieu avec les hommes, qu'il a placé au milieu de son peuple ; c'est-à-dire son humanité sainte, son corps sacré, dans le sein de la glorieuse Vierge Marie et dans la Sainte Église. Ce sont encore les trésors de la Sainte Écriture. C'est le tabernacle de sa majesté, sa majesté elle-même, sa gloire.

Sa gloire est brillante comme le soleil; c'est ainsi qu'elle apparut au Thabor ; à cause de cela, on appelle l'Ostensoir ou le Tabernacle soleil, et on lui a donné la forme de cet astre. La Sainte Écriture semblait elle-même recommander cette dernière forme par ce texte : Il a placé son tabernacle au milieu du soleil. S'emparant de cette idée, les artistes du Moyen-Age ont souvent figuré pour monstrance un édicule au milieu d'un soleil, ou réciproquement le soleil au milieu d'un édicule ; mais jamais l'un sans l'autre, car il eût été contraire à leurs habitudes de respect d'exposer Notre-Seigneur sans lui donner le dais, qu'ils ne refusaient jamais aux Saints. A cause de cela, on pourrait contester l'exactitude du style de notre ostensoir, mais à cause de l'usage universel aujourd'hui, l'artiste a cru devoir passer outre et pouvoir se servir comme Tabernacle du limbe même du soleil, Notre-Seigneur étant figuré directement par cet astre.

En effet, Notre-Seigneur n'a-t-il pas été envoyé pour illuminer les nations par l'éclat de sa doctrine, de ses œuvres, de ses miracles? Les Gentils n'ont-ils pas vu cette grande lumière de vérité, qui s'est élevée à leurs regards? Notre-Seigneur n'est point seulement un reflet de la lumière éternelle, il en est la splendeur; la lumière est avec lui, il la possède en propre; il est notre lumière, la lumière de ce monde, car il est Dieu. Cette lumière, nécessaire pour nous donner la vie, luit dans la splendeur de la loi, dans la voie de discipline qui mène à la vie.

Aussi, à peine sa lumière a-t-elle eu jeté ses premiers feux, à peine ce soleil s'est-il levé, que les extrémités de la terre l'ont reconnu et adoré ; les rois sont accourus à l'éclat qui a manifesté sa naissance, et qui leur a démontré sa divine origine; ceux qui ont été témoins de sa justice en ont estimé la splendeur plus que celle du soleil; sa sagesse brille bien autrement que cette lumière périssable, puisque c'est la lumière éternelle. A la Transfiguration,

elle s'est reflétée sur sa face, devenue resplendissante comme le soleil, parce qu'il laissait pour lors transpirer sa divinité. Le soleil nous paraît immuable, il marque donc excellemment l'éternité de Notre-Seigneur et l'immutabilité de ses perfections divines. En Notre-Seigneur Jésus-Christ est la plénitude de toute lumière; il a la divinité dans son intégrité, et de même que la lumière du soleil enveloppe et pénètre le noyau de cet astre obscur de sa nature, de manière à le rendre tout éclatant, au point qu'on ne peut concevoir cette lumière sans l'astre, ni cet astre sans lumière; ainsi la divinité de Notre-Seigneur pénètre à tel point son humanité, qu'elle en devint inséparable, à cause de l'union hypostatique.

Soleil de justice, Notre-Seigneur éclaire la lune et les planètes, auxquelles il communique son éclat; c'est-à-dire la bienheureuse Vierge Marie et la sainte Église dans les apôtres, et durant les six âges qu'elle doit parcourir ici-bas. Ce soleil a été éclipsé dans la Passion; mais la Résurrection lui a rendu tout son éclat, qui paraissait obscurci à nos faibles yeux, sans l'être cependant; car Notre-Seigneur n'a point cessé d'être Dieu, la divinité ne s'étant séparée ni du corps ni de l'âme par la mort. C'est ce soleil qui illumine seul la céleste Jérusalem, qui n'en a pas besoin d'autre; c'est l'agneau victime et cependant debout, qu'adorent les vingt-quatre vieillards et les tribus d'Israël, et que nous trouvons figuré dans le soleil matériel de l'Ostensoir. De même que le soleil échauffe et fait croître, ainsi notre divin soleil échauffe, embrase de son amour, et fait croître par sa grâce. Quand donc nous sera-t-il donné de voir Dieu face à face, de contempler ce roi de gloire? Seigneur, la gloire vous appartient, montrez-nous votre gloire.

C'est à nous de rendre gloire à Dieu; c'est à nous de publier la gloire de son règne. C'est pour cela que, obéissant aux sages prescriptions de la sainte Église, si bien inspirée dans toutes ses lois, l'auteur de l'ostensoir a voulu que le trône de Notre-Seigneur exposé fût à la ressemblance du soleil. Le Seigneur règne, il est revêtu de gloire. De cette idée de soleil et de trône, de gloire et d'empire, ou de la royauté éternelle et souveraine de Notre-Seigneur, il a combiné les divers éléments de son œuvre, leur donnant pour signification symbolique la glorification de l'humanité sainte de Notre-Seigneur, ou le règne du Christ Dieu et homme.

Sa gloire, dit Isaïe, est comme une fleur. Notre-Seigneur a été excellemment figuré par ce gracieux symbole, et le même prophète développe cette idée dans son chapitre onzième, tout entier sur cette fleur mystique et sur le règne de cette fleur. Il a donc suffi d'y puiser les gracieuses images réunies par le prophète, et de les grouper avec ordre sur l'ostensoir.

Il sortira, dit Isaïe, une tige de la racine de Jessé, une fleur montera de sa souche. Le patriarche Jessé est couché, il admire le grand mystère de cette fleur, issue de lui, et de ce règne éternel qui, commencé figurativement dans son fils David, a son parfait accomplissement en Notre-Seigneur Jésus-Christ. Il est lui, Jessé, la racine de cet arbre puissant, toujours vert, qui n'est autre que la famille de David, illustrée par tant de saints rois, tant de saints ancêtres, mais surtout par Marie et son divin Fils. Marie elle-même est appelée par l'Église racine sainte; car d'elle est né l'arbre de vie. Cette racine est aussi Notre-Seigneur incarné, véritable racine de laquelle est sortie l'Église; et encore la profonde humilité de Notre-Seigneur dans son incarnation, qui lui a mérité de devenir le plus beau de tous les arbres; car plus la racine descend profondément dans la terre, plus beau est l'arbre qui en provient.

Cet arbre, c'est Notre-Seigneur, arbre de sénevé, issu d'une petite graine, mais grandissant ensuite au point d'abriter les oiseaux du ciel, c'est-à-dire les saints. Il est l'arbre de la science, produisant les fruits divers de la doctrine, et les docteurs s'y viennent reposer pour y chercher leur nourriture spirituelle. Il est arbre de vie, planté au milieu du paradis de délices, et dont le fruit sera donné à qui aura vaincu le monde, c'est-à-dire aux âmes célestes figurées par les oiseaux du ciel; fruit précieux, si recherché des colombes, qui trouvent sur l'olivier la paix et le refuge, après s'être sauvées des eaux du déluge de ce monde et des piéges du dragon qui ne saurait demeurer à l'ombre de cet arbre. Il est palmier, sur lequel repose le phénix, qui puise l'immortalité dans son fruit, qui n'est autre que le corps sacré de Notre-Seigneur, gage de résurrection et d'immortalité. Il est aussi vigne, dont le fruit produit le vin qui réjouit le cœur de l'homme, et qui fait germer les vierges, si bien représentées dans l'antiquité par les colombes becquetant le raisin, comme aussi l'immortalité qu'on puise dans le sacrement était si bien symbolisée par le paon s'abreuvant à la coupe mystique; par l'incorruptibilité de sa chair, cet oiseau signifiait l'immortalité, par l'éclat de son plumage, la clarté des corps glorieux, par les yeux répandus sur tout son corps, l'ardeur de la contemplation céleste, qui n'aura ni fin, ni repos, ni satiété.

L'ABBÉ J. POUGNET.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

MÉLANGES

Restitution de la basilique de Saint-Martin de Tours, par J. Quicherat, professeur d'archéologie à l'école impériale des Chartes. — In-8 de 45 pages, avec 4 planches. Paris, 1869.

La basilique que l'évêque Perpétue fit construire à Tours, en 427, sur le tombeau de saint Martin, était un édifice célèbre dans les Gaules. La splendeur de la construction, où les marbres, la mosaïque, la peinture et les métaux précieux furent employés à l'envi, était digne de la sainteté du lieu où les miracles faisaient accourir les pèlerins. Détruit vers l'an mil par un incendie, il n'en est resté de traces que dans une courte description laissée par Grégoire de Tours. Cette description, qui donne les dimensions principales de l'édifice, le nombre des colonnes qui l'ornaient et celui des fenêtres qui l'éclairaient, a souvent exercé la sagacité des archéologues.

Un surtout, Ch. Lenormant, avait voulu donner un corps à sa restitution en demandant à M. Albert Lenoir un plan et des élévations qui se trouvent à la fin du premier volume de l' « Histoire des Francs », publiée par la « Société de l'Histoire de France ».

Cette restitution, qui se compose d'une rotonde précédée d'une nef, comme le Saint-Sépulcre de Jérusalem, d'ailleurs bâti plus tard, en 1048, ne satisfait guère aux données du problème. Peut-être ne satisfaisait-elle pas davantage celui qui l'avait fait tracer sur le papier.

M. J. Quicherat, qui manie le crayon presque aussi bien que les textes, même les plus embrouillés, qui est un archéologue doublé d'un savant, et surtout un homme d'un bon sens très-français, pour ne pas dire gaulois, a repris le problème à son tour. Si la solution qu'il en donne ne peut, en tous points, être aveuglément adoptée, il faut avouer qu'il est impossible d'en trouver raisonnablement une autre qui soit plus conforme aux textes. La sienne, vraie en son ensemble, est encore la plus probable en toutes ses parties.

La difficulté du problème réside naturellement dans le vague de la description laissée par Grégoire de Tours.

L'église de Perpétue a cent soixante pieds de long, soixante de large et quarante-cinq de haut. Elle est percée de cinquante-deux fenêtres dont trente-deux se trouvent dans le sanctuaire, et de huit portes dont cinq s'ouvrent dans la nef. Enfin elle est ornée de cent vingt colonnes dont quarante et une dans le sanctuaire et soixante-dix-neuf dans la nef.

Évidemment ces données seraient insuffisantes, même avec une connaissance approfondie de l'architecture mérovingienne, si M. J. Quicherat n'avait trouvé des indications précieuses sur la célèbre basilique, dans d'autres passages de Grégoire de Tours, dans des hagiographes qui ont parlé de saint Martin, enfin dans un recueil d'inscriptions gravées, ou peintes, ou exécutées en mosaïque, qui suivent dans les plus anciens manuscrits une vie de saint Martin par Sulpice Sévère.

A l'aide de tous ces textes, M. J. Quicherat a imaginé une basilique latine, terminée par une seule abside, que contourne de son circuit le prolongement des allées latérales. Des galeries surmontent les bas côtés de la nef. L'entrée du sanctuaire est marquée par un arc triomphal qui est l'un des supports d'une tour centrale qui abrite l'autel. M. J. Quicherat y est autorisé par des textes et par l'église de Saint-Martin d'Angers, construite au IXe siècle, il est vrai.

Cet autel, précédé d'un chœur des chantres comme à Saint-Clément de Rome, est abrité par un ciborium, mais ne surmonte point une confession, ou celle qu'il abrite ne renfermerait que l'ancien tombeau de saint Martin; le nouveau est placé en arrière, au centre de l'hémicycle de l'abside.

On peut en approcher par l'allée de ceinture, à travers les colonnes qui font communiquer le sanctuaire avec cette allée. De plus un chancel élevé en demi-cercle le sépare du presbyterium où s'asseoit le clergé, en arrière de l'autel, comme cela était accoutumé dans l'Église primitive.

De telle sorte que ce tombeau se trouve au milieu d'une rotonde formée, pour une moitié des colonnes de l'hémicycle, pour l'autre de celles du chancel, qui s'arrondit à l'intérieur de la tour qui abrite l'autel.

Ces dispositions de galeries supérieures dans la nef, de tour au-dessus de l'autel, de chancels formés de colonnes autour du sanctuaire et du tombeau du saint, permettent à M. J. Quicherat de placer toutes les colonnes et de percer toutes les fenêtres dont il doit trouver la place et l'usage.

Mais plusieurs objections sont à faire contre ses solutions.

La plus grave résulte de la disposition qu'il donne aux portes latérales

de la nef. Comme des peintures accompagnées de longues inscriptions surmontaient ces portes, M. J. Quicherat s'est dit que ces peintures et ces inscriptions ne seraient pas visibles dans des bas côtés peu élevés, non percés de fenêtres, ainsi que le sont encore ceux des basiliques primitives, et sous une galerie. Il a donc supposé que chacune de ces portes latérales était ouverte directement sur la nef, dans une partie pleine qui interrompait les deux ordres d'architecture des bas côtés et de la galerie. Les premiers auraient été interrompus alors par un porche intérieur, par-dessus lequel aurait régné la galerie du premier étage : disposition insolite qui a pour excuse de satisfaire entièrement au programme vague et restreint tout ensemble posé par Grégoire de Tours et les auteurs qui l'ont suivi.

Il y aurait peut-être, pour éluder la difficulté, à supposer que ces portes étaient ouvertes à l'extrémité de deux petits transepts projetés au niveau de la tour centrale. Mais Grégoire de Tours ne parle pas de ces transepts, dont il a bien soin d'indiquer l'existence dans sa courte description de la basilique de Clermont. Et puis cette partie de l'église, si l'on supprime les transepts tout en maintenant les portes, ne doit-elle pas être comprise dans ce que l'auteur mérovingien appelle l' « altarium », qui possédait trois autres portes à lui seul?

L'on est ainsi pressé par la double difficulté, ou de donner un sens trop rigoureusement précis à des paroles qui, peut-être, n'étaient que de la rhétorique, ou de prendre ces paroles pour une vague expression des choses et de se livrer à une fantaisie sans points d'appui.

Le sanctuaire offre d'autres difficultés. Comme l'église avait été bâtie pour contenir le tombeau de saint Martin qui n'était pas sous l'autel, comme d'ailleurs il était placé vers l'abside, ainsi que Grégoire de Tours l'exprime par trois fois, et, de plus, très-accessible à la foule, M. J. Quicherat suppose que le chœur était entouré d'une charole ou galerie avec laquelle il communiquait par des colonnes, suivant le principe qui fut adopté à partir du XIIe siècle pour les rond-points des sanctuaires de nos grandes cathédrales.

Ce système, dont aucune basilique ne donne l'exemple, n'était-il pas bien savant pour des constructeurs d'une époque barbare? Ne peut-on pas supposer que, suivant la coutume ordinaire, la basilique de Tours était terminée par trois absides correspondant aux trois nefs, que le « presbyterium » se terminait par un chancel rond ou carré auquel étaient adossés les siéges de l'évêque et du clergé, et que des bas côtés, se prolongeant latéralement, on pénétrait, par derrière ce chancel, dans l'abside centrale où était

le tombeau « Absida tumuli », comme l'appelle Grégoire de Tours pour la distinguer des deux absides latérales.

Ce parti nous semblerait plus simple et surtout moins savant que celui adopté par M. J. Quicherat, et il nous paraît, à première vue, pouvoir satisfaire à toutes les données du problème, quant au nombre des colonnes et des fenêtres, y compris celle que brisa un voleur.

Nous ne nous arrêtons ici qu'aux traits principaux de la restitution essayée par le savant professeur de l'école des Chartes. La forme du tombeau, la place des inscriptions qui l'annoncent ou l'accompagnent, celle des autres monuments qui ont trouvé place dans le sanctuaire et dans l'abside, les constructions annexes de la basilique elles-mêmes sont discutées par lui avec une sûreté et une étendue d'érudition qui va même jusqu'à restituer des textes afin de les rendre intelligibles et de bâtir sur eux l'édifice qu'il reconstruit.

Si les plans et les élévations, que M. J. Quicherat a tracés sur le papier afin de rendre ses explications plus facilement saisissables, laissent encore quelque chose à désirer pour être une restitution incontestable de l'ancienne et célèbre basilique, on peut dire que le problème présente de telles difficultés, qu'il est douteux que personne puisse en approcher davantage. Si d'ailleurs on peut concevoir autrement l'ancien édifice, c'est à ses recherches qu'on en sera exclusivement redevable, car personne ne pourra les pousser plus loin. Son mémoire, en tous cas, restera comme un modèle de saine critique mise au service d'une érudition aussi vaste que profonde.

Alfred DARCEL.

LES APOTRES ET LES PROPHÈTES A LA CATHÉDRALE D'ALBI.

« A M. ÉDOUARD DIDRON, DIRECTEUR DES « ANNALES ARCHÉOLOGIQUES ».

« Monsieur,

« La lecture du travail de M. l'abbé Pougnet sur l'église de Cluny[1] m'a vivement intéressé. Je vous adresse à ce sujet quelques points de comparaison tirés de la cathédrale d'Albi, qui pourront compléter ce que dit votre savant collaborateur sur les statues des apôtres et des prophètes de la chapelle de Bourbon.

« La cathédrale d'Albi, si remarquable par ses peintures murales du

1. « Annales archéologiques », tome XXVI, p. 380 à 387.

commencement de la Renaissance, n'est pas moins digne d'attention dans sa sculpture. Plus heureuse que ses sœurs de Paris, d'Amiens, de Chartres, elle a conservé son jubé que la tempête révolutionnaire a dépouillé, il est vrai, de ses statues; mais la clôture du chœur est demeurée intacte.

« Cette clôture de style ogival flamboyant est construite en pierre et date des dernières années du xve siècle. Les pieds-droits sont à l'intérieur et à l'extérieur ornés de niches qui se correspondent; chaque niche contient une statue. A l'intérieur les apôtres, à l'extérieur les prophètes de l'ancienne Loi. Toutes ces statues, plus petites que nature, sont peintes et parfois rehaussées d'or. Comme expression de visages, agencement de draperies, richesse de costumes, ce sont de vrais chefs-d'œuvre de l'art ogival expirant.

« De même qu'à la chapelle de Cluny, les apôtres tiennent chacun un phylactère portant un article du Symbole sculpté en relief, en caractères gothiques, et leur nom sur le socle. Voici l'ordre des apôtres et des prophètes qui leur correspondent.

ABSIDE.

Siméon.

Vierge Mère.

Jacob.	S. Paul.	AUTEL.	S. Jean-Baptiste.	Zacharie, prêtre.
David.	S. André.		S. Pierre.	Hiérémie.
Zacharie.	S. Jean.		S. Jacques-le-Min.	Isaïe.
Amos.	S. Thomas.		S. Jacques-le-Maj.	Osée.
Joel.	S. Barthélemy.		S. Mathieu.	Sophonie.
Malachie.	S. Simon.		S. Philippe.	Michée.
Ézéchiel.	S. Mathias.		S. Jude.	Daniel.

« Comme on le voit, l'ordre est à peu près le même qu'à Cluny, si ce n'est que saint Paul occupe la droite du Fils de Dieu et saint Jean-Baptiste la gauche. Saint Pierre ne vient qu'après saint Jean-Baptiste. L'attribution des articles du Symbole est la même à Albi qu'à Cluny et s'écarte un peu de celle de Durand de Mende. Les inscriptions existent toutes, sauf celle de saint Simon qui est brisée.

« Voici l'ordre des apôtres, relativement aux articles du Symbole qui leur sont attribués, articles qu'il est inutile de reproduire ici :

1er art. du Symbole.	— S. Pierre.		7e art. du symbole.	— S. Mathieu.	
2^e	—	— S. André.	8^e	—	— S. Barthélemy.
3^e	—	— S. Jacques-le-Mineur.	9^e	—	— S. Philippe.
4^e	—	— S. Jean.	10^e	—	— S. Simon.
5^e	—	— S. Jacques-le-Majeur.	11^e	—	— S. Jude.
6^e	—	— S. Thomas.	12^e	—	— S. Mathias.

« A Albi et à Cluny, les inscriptions concordent pour les prophètes suivants : Ézéchiel, Daniel, Michée, Joel, Sophonie, Osée, Zacharie, David, Zacharie père de saint Jean-Baptiste, Siméon. Ainsi que le pensait M. l'abbé Pougnet, la statue d'Isaïe porte : « Ecce virgo concipiet et pariet filium. » La statue de Jacob rappelle la prophétie relative au Messie : « Non auferetur « sceptrum de Juda et dux de femore ejus donec veniat qui judicandus est[1]. » Celle de saint Paul qui lui est adossée montre le commencement de la magnifique épître aux Hébreux : « Multipharie olim in prophetis novissime locutus est nobis in Filio suo. »

« Au centre de l'abside, la statue de la sainte Vierge tenant son divin Fils montre, en regard de la prophétie du vieillard Siméon, ce verset du Magnificat : « Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. » A gauche de la Vierge, saint Jean-Baptiste tient un agneau dans ses bras, et son phylactère laisse lire ces mots : « Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. »

« La statue de Hiérémie porte un texte douteux et que nous n'avons pu trouver dans l'Ecriture. « Patrem in omnibus qui terram fecit et condidit cœlum. »

« Amos correspond à saint Mathieu; on y lit : « Qui ædificat ascensio- « nem suam et fasciculum suum super terram fundavit. »

Enfin Malachie, adossé à saint Simon, porte ces mots : « Lex veritatis « fuit in ore ejus, et iniquitas non inventa est in labiis ejus. »

La partie inférieure du chœur de la cathédrale d'Albi contient, à l'intérieur, des statues d'anges et, à l'extérieur, d'autres statues de prophètes; mais leurs inscriptions n'ont point de concordance avec le symbole des apôtres[2].

« Baron de RIVIÈRES,

« Correspondant de la Société archéologique du midi de la France.

« Albi, 18 janvier 1870. »

1. Il y a dans cette légende et la suivante quelques changements ou omissions du texte de la Vulgate.

2. La clôture du chœur et le jubé d'Albi ont été exécutés dans la dernière partie du xve siècle, sous l'épiscopat de Louis d'Amboise, comme l'indiquent les armoiries du prélat : palé d'or et de gueules de six pièces maintes fois répétées.

PEINTURES MURALES A LA CATHÉDRALE D'AIX

ET A L'ÉGLISE D'AIMARGUES (GARD).

Parmi les œuvres d'architecture exposées au Salon dernier, on a pu remarquer un projet de décoration, dessiné par M. Gaïda, pour une chapelle de la cathédrale d'Aix-en-Provence, dédiée à la Croix. Cette composition, dans le style du XIVe siècle, était fort bien entendue et tout à fait digne d'attirer l'attention des artistes spéciaux. Les ornements, d'un grand caractère, parmi lesquels des guirlandes de passiflores ou passionnaires[1] produisent le plus charmant effet, sont disposés avec goût; enfin la coloration est douce et harmonieuse comme il convient à ce genre de peinture. L'œuvre de M. Gaïda, que l'on peut apprécier définitivement à la métropole d'Aix, a donc une valeur sérieuse que nous lui reconnaissons avec beaucoup de plaisir et d'empressement.

Ce jeune artiste, dont le talent vient de se révéler d'une façon si brillante, termine, en ce moment, une peinture murale fort importante dans l'église d'Aimargues (Gard), construite, en pur style du XIIIe siècle, par M. Henri Révoil. Dans cette œuvre nouvelle, exécutée sous la direction de l'habile architecte de Nîmes, M. Gaïda est parvenu à fixer, par le moyen d'une peinture simplement décorative, un souvenir historique cher à la ville d'Aimargues, et qui comportait à lui seul un véritable tableau : — Un grand arc trilobé est supporté par des colonnes reposant sur un soubassement orné d'arcatures. Cet arc sert de cadre à un beau ciel et à une mer d'azur sur laquelle la nef de saint Louis vogue en se dirigeant vers la Terre-Sainte. Avant de quitter le rivage, le roi a laissé suspendu à un tamaris le blason qu'il vient de donner à la cité d'Aimargues.

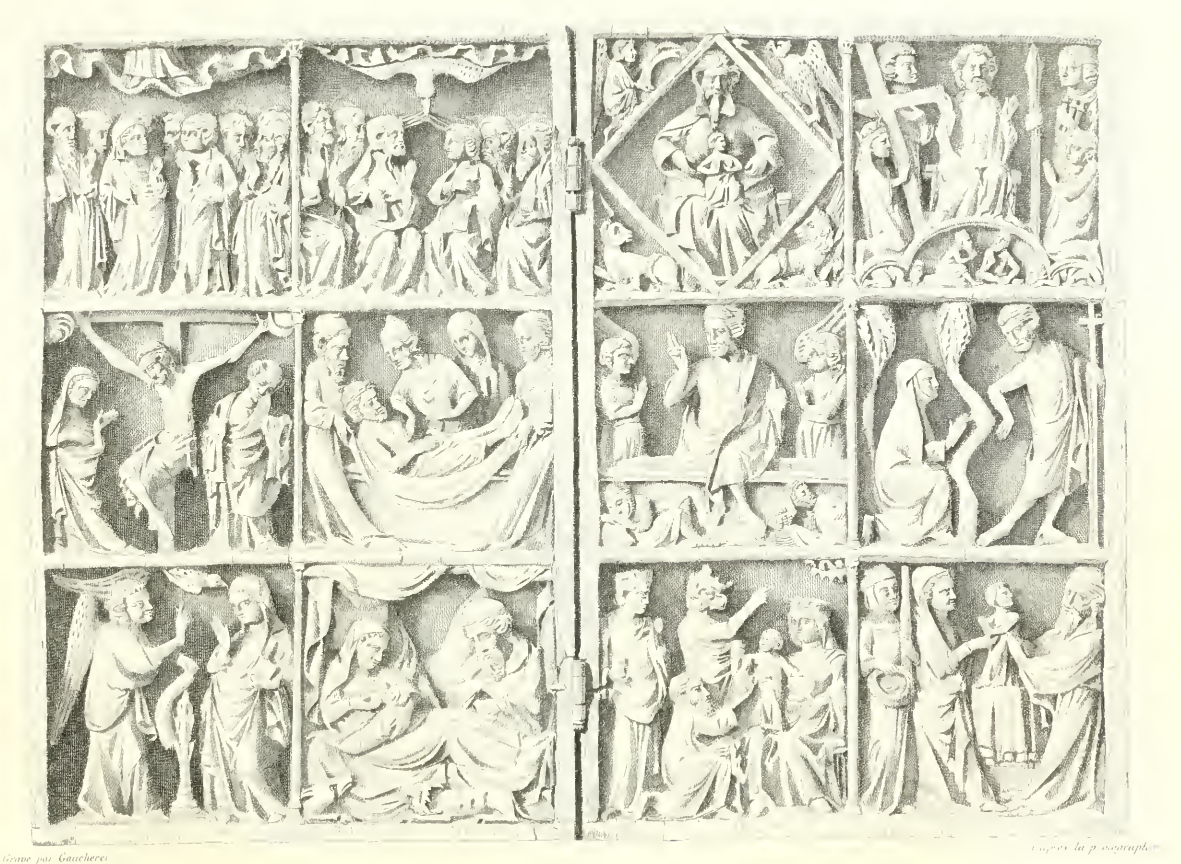
Je le répète, l'artiste n'a pas eu la prétention de faire un tableau sur cette donnée, bien que celle-ci en fût digne; mais le mérite de M. Gaïda n'en est que plus grand, peut-être, car il était difficile d'exécuter une peinture ayant un caractère nettement décoratif avec un pareil sujet. M. Gaïda, ce-

1. On nomme vulgairement fleur de la Passion, ou passionnaire, une fleur dans les différents organes de laquelle plusieurs auteurs, et avec eux le populaire, ont cru trouver l'image et le symbole de tous les instruments de la Passion de Jésus-Christ. Un des ouvrages où cette question de la passionnaire est traitée, avec gravures à l'appui, est celui-ci : « Crux triumphans et gloriosa a Jac. Bosio descripta. » Anvers, 1617.

pendant, a su imprimer à sa modeste composition un sentiment vraiment poétique.

Je signale particulièrement ces deux œuvres sérieuses parce que j'espère bien qu'elles contribueront à rectifier le goût déplorable qui préside si souvent à la décoration murale des églises du Midi, confiées presque toujours à des peintres qu'il conviendrait de qualifier sévèrement. On ne peut objecter ici une raison d'argent, car, sous ce rapport, l'expérience est faite depuis longtemps : une œuvre d'art détestable coûte habituellement aussi cher qu'une bonne. Toute la question est que les personnes qui font décorer des édifices religieux aient du goût et de la bonne volonté : avec cela elles obtiendront des résultats remarquables et, relativement, à bon marché. L'église d'Aimargues est un exemple et une preuve de la vérité de cette théorie. Que les voyageurs qui visiteront Aigues-Mortes se détournent un peu de leur chemin pour aller à Aimargues; ils verront une charmante église aujourd'hui presque entièrement décorée : après renseignements pris, ils seront étonnés du peu que tout cela coûte.

Édouard DIDRON



Gravé par Gaucherel

DIPTYQUE EN IVOIRE

DIPTYQUES EN IVOIRE DU VATICAN

I

On nomme « diptyque », d'un mot grec qui a passé sans transformation dans notre langue, deux feuilles de bois, de métal ou d'ivoire, réunies par une charnière de manière à en faire comme un livre qu'on ouvre ou ferme à volonté.

Rarement l'extérieur du diptyque est intéressant : presque toujours le dos des feuilles reste uni et sans ornementation.

Toute la beauté artistique se concentre au dedans, et je ne doute pas que ce ne soit pour préserver de la poussière ou d'une lumière trop vive les fines sculptures et les peintures délicates que l'on a ingénieusement imaginé de replier les volets sur eux-mêmes.

D'après les dimensions restreintes que présentent les trois diptyques d'ivoire du Vatican, qui font l'objet de cet article, nous sommes fondé à les considérer comme meubles domestiques et à leur attribuer, dans la vie privée d'une famille ou d'un individu, le rôle que, de nos jours, nous assignons aux tableaux de dévotion qui décorent nos chambres à coucher ou nos oratoires.

Le diptyque s'accrochait à la muraille, près du lit, au-dessus du prie-Dieu. C'était devant lui que, soir et matin, se faisait la prière commune ou individuelle, et, quand le devoir du cœur était accompli, quand la demande pour les besoins du jour ou l'action de grâces pour les faveurs de la journée étaient terminées, le diptyque se refermait soigneusement pour s'ouvrir plus tard de nouveau.

On comprend maintenant combien ces petits meubles étaient précieux pour les familles, et avec quelle pieuse vénération, quel cordial empressement, on en recueillait l'héritage pour le transmettre, d'aîné en aîné, aux plus lointaines générations.

II

Le premier de ces diptyques du Vatican, que nous allons décrire, mérite, à bien des égards, d'être rangé parmi les bons ivoires du XIVe siècle, époque que caractérisent pleinement l'attitude cambrée des personnages, la grâce des figures, l'agencement heureux de la mise en scène, non moins que le style architectonique.

Je m'arrêterai un instant à ce dernier caractère.

Le Moyen-Age aime les dais et les arcatures courantes, ou, pour mieux dire, tout ce qui est l'insigne de l'honneur et de la dignité. On se tromperait en ne voyant dans cette série d'ogives trilobées qu'une ornementation banale. La pensée doit s'élever plus haut et percevoir l'intention de l'artiste, qui a été d'abriter, le plus dignement possible, les scènes où figurent Jésus et Marie. Or la physionomie générale de cette architecture répond à ce que nous apprend l'archéologie relativement aux monuments de pierre. L'ogive reste suspendue en l'air sur une maigre console et se double, à l'intérieur, d'un trèfle ogivé. Elle est large, presque écrasée par les choux qui s'attachent à ses rampants et le volumineux bouquet qui s'étale à sa pointe. Des trèfles à lobes aigus remplissent les écoinçons.

Le Moyen-Age s'est créé une iconographie qu'il importe d'étudier, et, ici, elle se présente sous un double aspect, avec des formes communes à toutes les représentations analogues et des traits particuliers à notre ivoire.

Les sujets s'ordonnent de gauche à droite et de bas en haut. Ils sont au nombre de quatre : la Nativité de Notre-Seigneur, l'Adoration des Mages, la Crucifixion et le Couronnement de la Vierge, toutes scènes empruntées à l'Écriture et à la légende, à la vie de Marie et à celle de son divin Fils.

Jésus vient de naître : sa mère l'a mis près d'elle dans son lit et couvert, tandis que le bœuf et l'âne, couchés à ses pieds, essayent de le réchauffer. S. Joseph, appuyé sur son bâton, lève la main en signe de l'étonnement que lui cause la naissance miraculeuse d'un enfant, dont il n'est pas père.

Un berger, qui garde ses moutons paissant sur la pente d'une colline, écoute l'ange qui lui parle. Le phylactère déroulé indique toujours les paroles adressées et échangées. On remarquera le bâton recourbé du berger, son vêtement à capuchon pointu et sa besace pendue au côté.

Des trois Mages, l'un est jeune, l'autre entre dans l'âge mûr, le troisième est un vieillard; aussi c'est lui qui, le premier, sa couronne à la

main, offre à l'Enfant, qui l'accepte, le premier des présents symboliques, l'or monnayé. Marie, assise, a la couronne en tête et le sceptre fleuronné dans la main gauche.

Jésus incline la tête et rend le dernier soupir. La Vierge s'évanouit entre les bras des saintes femmes, les deux Maries, malgré l'assertion contraire nettement consignée dans l'Évangile : « Stabant autem juxta crucem Jesu mater ejus, et soror matris ejus, Maria Cleophae, et Maria Magdalene » (S. Joann. xix, 25). — S. Jean recule et gémit de douleur. La Synagogue montre au doigt le divin Crucifié et, dans la personne d'un de ses prêtres mitré et d'un juif, coiffé du bonnet qui est propre à sa nation, exhale ses plaintes sur des phylactères déployés.

Marie est montée au ciel et a pris place sur le même trône que son Fils et à sa droite. Un ange lui pose sur la tête une couronne fleuronnée et elle s'incline, joignant les mains, devant Jésus, qui, le livre de vie posé sur le genou, la bénit à la manière latine. Deux anges, en aube et les ailes baissées, éclairent avec leurs cierges allumés cette scène de triomphe qui comble de joie la cour céleste tout entière : « Assumpta est Maria in Cœlum, gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum. » (Office de l'Assomption.)

III

Le second ivoire, dont nous donnons la gravure en tête de cet article, est aussi du xive siècle, et, ainsi que le précédent, appartient au musée chrétien du Vatican.

Comme il arrive ordinairement sur les diptyques du Moyen-Age, les sujets s'ordonnent de bas en haut et de gauche à droite, sans distinction aucune de volets, en sorte que l'iconographie du petit monument n'est complète que le diptyque ouvert et les feuilles d'ivoire juxtaposées.

La décoration architecturale est de la plus grande simplicité, puisqu'elle se borne à de maigres colonnettes qui étayent les différents étages et forment comme les cloisons des casiers rectangulaires où se meuvent les personnages détachés du fond par un fort relief.

Aux trois zones du diptyque correspondent trois séries de faits distincts : la vie, la mort et la gloire de Jésus, Dieu et homme tout ensemble. En un mot, nous avons sous les yeux l'histoire iconographique de l'humanité du Sauveur, qui s'incarne, souffre, meurt, ressuscite, règne au ciel et juge le monde.

L'ange Gabriel apparaît à Marie, lui annonce, sur son phylactère déroulé, le message dont il est chargé et lui en montre l'accomplissement immédiat dans la colombe divine qui doit la féconder : « Spiritus Sanctus superveniet in te ». (S. Luc, i, 35.) La vierge de Nazareth, belle et pure comme le lis qui fleurit à ses pieds, écoute debout l'oracle céleste et lui donne son acquiescement ; le livre qu'elle tient à la main désigne la loi sainte qui fait ses délices.

Demi-couchée sur un lit dont le rideau est relevé, Marie allaite son enfant, soigneusement enveloppé de langes et de bandelettes. S. Joseph, coiffé du bonnet juif, contemple, pensif, ce premier acte de la maternité, et l'âne et le bœuf attendent, couchés, le moment où ils pourront réchauffer le petit Jésus.

Les trois Mages, Gaspar, Balthazar et Melchior, conduits par l'étoile miraculeuse qui s'est arrêtée au-dessus de la Vierge et qu'ils se montrent du doigt, apportent leurs présents mystiques. Déjà l'un d'eux, le plus âgé, s'est agenouillé, abaissant sa couronne devant la majesté du Fils de Dieu, que Marie, reine des cieux, et pour cela couronnée et sceptrée, tient debout sur ses genoux.

La Vierge, assistée d'une suivante qui porte le cierge de l'offrande et les colombes du rachat, offre son premier-né sur l'autel de la Présentation, et le vieillard Siméon le reçoit dans ses bras respectueusement couverts d'un voile huméral.

Le Christ meurt sur la croix. Au ciel, le soleil et la lune éteignent leurs feux, en signe de douleur, pour ne pas éclairer cette scène lugubre, et, sur la terre, Marie gémit et S. Jean pleure.

Joseph d'Arimathie et un autre juif fidèle déposent Jésus dans le sépulcre, tandis que Nicodème l'oint de parfums et que sa sainte Mère le regarde une dernière fois.

Les gardes dorment auprès du tombeau. Jésus-Christ en sort glorieux et bénissant — la croix de sa main gauche n'existe plus —. Deux anges sont témoins de sa résurrection : « Angelicos testes ». (Prose de la messe de Paques.)

Jésus se manifeste à Madeleine dans le jardin des Oliviers et lui défend de le toucher : « Dicit ei Jesus : Noli me tangere ». (S. Joann., xx, 17.)

En présence de Marie et des Apôtres assemblés, le Christ monte au ciel porté par les nuages, qui ondulent sous ses pieds.

Réunis dans le Cénacle sous la présidence de Pierre, les Apôtres reçoivent le Saint-Esprit, dont la grâce se répand sur eux sous la forme de rayons

lumineux. Le livre qu'ils tiennent symbolise leur prédication et la doctrine évangélique qu'ils vont répandre dans le monde.

Autour du losange qui sert d'auréole à la sainte Trinité, sont groupés les symboles des quatre évangélistes, tous ailés et déroulant sur leurs phylactères le texte de leurs évangiles : en haut, l'ange de S. Mathieu et l'aigle de S. Jean; en bas, le bœuf de S. Luc et le lion de S. Marc. Ce dernier se trouve déplacé au dernier rang, car, suivant l'ordre hiérarchique établi et suivi presque invariablement par le Moyen-Age, le lion, animal plus noble, devrait passer avant le bœuf, animal domestique.

Le Père éternel, respectable vieillard, est assis sur un trône et tient à deux mains son Fils, jeune et imberbe. De sa bouche sort la colombe divine qui va reposer sur la tête de l'Enfant-Dieu.

L'idée est assez finement conçue et interprétée, car elle figure le Père comme l'ancien des jours, ainsi que l'insinue la Bible, le Fils sous la forme d'un petit être presque naissant, le Saint-Esprit en colombe, comme il apparut, et la procession du Père et du Fils par le vol de l'un à l'autre.

Assis sur son trône et entouré d'anges qui tiennent les attributs de sa passion, la croix, la lance et les trois clous, — car, à partir de la seconde moitié du XIII[e] siècle, l'iconographie latine n'admet plus que trois clous au lieu de quatre — le Christ s'apprête à juger les humains. Les épaules simplement revêtues d'un manteau, il laisse voir la plaie de son côté et montre celles de ses mains, car ce sont ces mêmes plaies qui accusent le monde. A droite et à gauche, Marie, reine miséricordieuse, et S. Jean, l'apôtre de l'amour, implorent le pardon des coupables et cherchent par leurs prières à apaiser le courroux et fléchir la justice du juge suprême.

Des quatre morts qui ressuscitent, abrités par une arcade trilobée, deux se lèvent avec confiance, puisqu'ils sont appelés à recevoir la récompense de leurs bonnes œuvres; les deux autres, au contraire, rampent à terre et se cachent, comme pour se soustraire aux regards scrutateurs du Dieu qui va les juger et les condamner.

IV

Je viens de décrire deux fois l'adoration des Mages, que j'ai montrés coiffés de la couronne, comme des rois, et marchant à la suite de l'étoile.

Qu'il me soit permis de m'arrêter un instant sur cette scène évangélique

et avec feu l'abbé Pascal, qui ne manquait pas d'une certaine érudition archéologique, d'en bien préciser les caractères iconographiques. Si les mages sont des rois, il est juste qu'on leur en attribue les insignes. Si l'astre inusité qui les guide est une étoile, il convient d'en respecter la forme traditionnelle.

Je ne me permettrai que quelques légers changements au texte intéressant que je vais reproduire d'autant plus volontiers qu'on a dû l'oublier dans le journal, actuellement défunt, où il fit sa première apparition.

« Les Mages adorateurs de Jésus enfant sont très-communément considérés comme revêtus d'un caractère princier et la solennité de l'Épiphanie en a reçu le nom de « fête des Rois ». On comprend qu'il importe aux artistes de pouvoir se fixer sur la qualité de ces adorateurs venus de l'Orient, afin de les costumer d'une manière exacte. Luther a dénié aux Mages la qualité de rois. Il faut bien convenir que l'Évangile ne dit rien qui le fasse présumer. C'est pourquoi plusieurs écrivains catholiques, avant l'hérésiarque allemand, avaient soutenu que ces Mages étaient uniquement des savants versés dans la connaissance des astres, et qui, loin de partager les croyances idolâtriques de leurs contrées, avaient toujours observé la loi naturelle, et n'adoraient qu'un seul Dieu.

« Si les Mages eussent été des rois, disent plusieurs auteurs, le jaloux souverain de la Judée, Hérode, les aurait punis de leur audace pour être entrés dans ses domaines ; ou bien encore, s'il avait écouté des inspirations hospitalières, il les aurait accueillis avec distinction, au lieu de leur dire, comme à de vulgaires voyageurs : « Allez, prenez des informations sur les faits, et vous reviendrez m'en donner des nouvelles. »

« Il serait fastidieux d'exposer avec quelque détail les raisons qui militent pour et contre la royauté de ces Mages. Aussi, pour fixer l'hésitation des artistes sur ce point, il suffira de reproduire le texte de Benoît XIV, dans son admirable Traité des fêtes : « Magi reges fuere, id est dynastæ. » L'illustre théologien prouve péremptoirement sa proposition dans le § 36.

« Tertullien dit qu'en Orient les Mages, pour la plupart, furent rois : « Magos reges fere habuit Oriens. » (Lib. advers. Judæos, cap. IX.) Molé s'évertue à contester aux Mages cette qualité, et improuve énergiquement les peintres qui les figurent en monarques. Il paraît que l'œuvre précitée du grand pape était inconnue à l'auteur des « Erreurs des Peintres ». Au surplus, ceci n'est pas un dogme de foi. Il y a liberté dans les choses incertaines ; mais il n'est pas pour cela interdit d'embrasser les opinions les plus probables. La royauté des Mages nous paraît offrir tous les caractères de cette probabilité. Elle concorde avec les prophéties qui annoncent que les

« Rois » viendront adorer le Sauveur et lui porter des présents. La liturgie sacrée emprunte aux psaumes ces magnifiques promesses : « Ecce, reges Tharsis et Insulæ munera offerent, reges Arabum et Saba dona adducent. » (Psalm. 71.) Cette croyance concorde avec l'opinion la plus universellement reçue. Elle a même été jusqu'à donner des noms à ces rois Mages. Tout le monde connaît Gaspar, Melchior, Balthasar et la pieuse tradition de Cologne, qui possède leurs restes vénérés dans une châsse splendide du XIII[e] siècle.

« On a été aussi jusqu'à les désigner en grec et en hébreu. En grec, c'est Magalat, Galgabat et Saracin, et en hébreu latinisé, Apellius, Amarus et Dalmatius. L'un de ces rois vient de l'Asie, l'autre de l'Afrique, l'autre de l'Europe. Benoît XIV cite avec honneur un passage du poëte Juvencus, qui vivait au IV[e] siècle, et qui donne aux Mages la qualité de rois. Tout se réunit donc en faveur du sentiment qui voit dans ces adorateurs de la première heure à la fois des astronomes et des rois.

« Ceci nous amène au costume dont l'art chrétien doit revêtir les Mages. La tradition ne peut rien nous apprendre sur ce point. L'artiste consciencieux doit néanmoins étudier les anciennes mœurs orientales et ne pas négliger ce que peuvent lui apprendre, sous ce rapport, les maîtres qui jouissent d'une réputation méritée dans les arts d'imitation. Pour ce qui concerne la physionomie, si l'on voulait s'en rapporter à un passage dont on gratifie le vénérable Bède, Melchior devrait être peint en vieillard à cheveux blancs et à longue barbe; Gaspar, en jeune homme frais et rubicond; Balthasar, avec un coloris tirant sur le noir et une barbe épaisse. Le premier offrirait l'or, le second l'encens, le dernier la myrrhe. Des peintures anciennes figurent les trois rois en hommes d'âge mûr et blancs de couleur. Plus tard, au XVI[e] siècle, on en fait un qui est noir, parce qu'il vient d'Éthiopie. La couronne étant le symbole de la royauté, on en ceint le front des Mages, ce qui est préférable à certains turbans dont quelques artistes les coiffent. Il n'est pas à présumer que cette coiffure musulmane, qui tend de nos jours à disparaître de la Turquie, fût alors connue ou peut-être même soupçonnée.

« Molé fait pourtant observer, avec quelque raison, qu'il ne faut pas donner à ces personnages un cortége royal, parce qu'il n'y a pas lieu de croire qu'il en ait été ainsi, en réalité, et qu'en les supposant investis de la qualité de rois, il était indispensable que cette qualité fût ignorée d'Hérode. Il faut donc retrancher, selon lui, « ces pages, ces écuyers, ces chars, ces chameaux, j'ai presque dit ces éléphants », car le célèbre Raphaël a placé de ces animaux dans un tableau de l'Adoration. — « Une jeune personne, continue le même écrivain, assise au fond d'une grotte et qui soutient sur ses genoux

un enfant enveloppé de langes; trois Asiatiques prosternés devant l'enfant, et offrant trois sortes de présents, tels qu'ils sont détaillés dans l'Évangile; une lampe dont la clarté pâle semble respecter l'obscurité mystérieuse qui environne tous les personnages : voilà à quoi doivent se réduire tous les tableaux de l'adoration des Mages. »

« Les observations de M. Molé ne sont point à dédaigner, à part toutefois la lampe inutile; mais il oublie trop souvent que la peinture et la poésie sont deux sœurs jumelles de l'art et que la première ne veut point céder à l'autre le droit exclusif de prendre son vol dans les régions de l'enthousiasme. Toutefois la peinture chrétienne étant, comme le disent les Pères de l'Église, une prédication tacite, elle ne peut s'écarter des règles qui sont tracées à celle-ci. L'orateur chrétien doit être autre chose qu'un poëte, car la vérité est un peu plus sévère que la mythologie. Hélas! et trop fréquemment, l'artiste chrétien se laisse emporter sur les ailes d'une imagination qui s'inspire trop à la source des réminiscences de la théurgie païenne!

« L'étoile, guide miraculeux des Mages, doit scintiller au-dessus de l'habitation — intrantes domum — où repose Jésus enfant. L'évangéliste saint Mathieu nous apprend, en effet, qu'elle s'arrêta sur le lieu où était l'Homme-Dieu nouveau-né : « supra ubi erat puer ».

« Quant à la nature de cet astre, on a émis divers sentiments. On a dit que Dieu avait créé cette étoile uniquement pour ce but, que c'était un ange revêtu de la forme d'un astre, que cette étoile n'était qu'un phénomène passager que le Seigneur faisait apparaître pour remplir cette mission. Plusieurs graves auteurs en font un météore lumineux formé et mis en mouvement par un ange[1], afin de guider les Mages d'Orient en Occident, à peu près comme la colonne de nuée, dans le jour, et de feu, dans la nuit, qui servit de phare aux Israélites, dans le désert. Il est permis, sans nul doute, de se livrer, à cet égard, à de nombreuses conjectures, pourvu qu'elles n'offensent point le texte sacré. Mais on ne saurait rationnellement contester au Créateur des mondes le pouvoir de faire apparaître aux yeux des Mages un merveilleux flambeau qui devait diriger leur marche. On ne pourrait pas mieux lui disputer la puissance d'employer à cet office un de ces astres qui brillent au firmament. N'est-ce pas là ce que dit des esclaves messagers de la foudre l'inimitable poëte biblique, quand le Seigneur porte à Job ce défi : « Est-ce

1. Dans la belle mosaïque de la chapelle de Jean VII, à Rome, le conducteur des Mages est en effet un ange. D'ailleurs c'est un fait acquis à la science iconographique qu'au Moyen-Age chaque astre a son ange particulier pour présider à ses mouvements. L'opinion citée par l'abbé Pascal repose donc sur des monuments anciens.

toi qui enverras les éclairs dociles à tes ordres et qui, revenant vers toi, te diront : « Nous voici? » Le maître des astres et de la foudre peut commander ainsi aux astres et en être obéi. Un simple rayon s'échappant de la nue et se dirigeant vers le lieu de l'adoration mentirait au texte sacré, ne traduirait pas les paroles des Mages : « Nous avons vu son ÉTOILE en Orient, et nous sommes venus l'adorer. » L'artiste trahirait ainsi une foi perplexe ou timide. »

V

A la scène de l'ensevelissement, sur le second ivoire, trois disciples fidèles procèdent à la mise au tombeau. On reconnaît de suite leur nationalité au petit bonnet pointu qui fut, au Moyen-Age, depuis l'ordonnance de Philippe-Auguste, le signe distinctif des Juifs.

Le nombre trois est un nombre traditionnel que ne sanctionne pas la sainte Écriture. Ainsi la bonne nouvelle est annoncée à trois bergers et l'ensevelissement se fait par trois disciples.

J'ai nommé deux de ces disciples; j'ignore quel est le troisième. Saint Mathieu (XXVII, 59), saint Marc (XV, 46), saint Luc (XXIII, 53), sont très-explicites pour dire que ce fut Joseph d'Arimathie qui acheta le suaire dans lequel il ensevelit le Sauveur. Saint Jean (XX, 39) le fait aider par Nicodème, qui apporte pour l'embaumement une préparation de myrrhe et d'aloès.

J'ai besoin d'insister particulièrement sur ce second personnage, parce qu'il m'a valu, à propos de mon « Iconographie du chemin de la croix », une attaque directe et irréfléchie. Puis il ne faut jamais rester aux yeux du public sous le coup d'une accusation d'ignorance, quelque fausse et gratuite qu'elle soit.

J'avais écrit, ce que je maintiens encore, que le Moyen-Age ne donnait pas le nimbe à Nicodème, parce qu'il ne lui rendait aucun culte.

Je l'avoue, ma proposition était un peu trop générale, car elle souffre quelques rarissimes exceptions que je connaissais fort bien alors, puisque, dès 1867, je les avais signalées dans ma « Bibliothèque vaticane », en parlant du Musée chrétien.

Mon contradicteur déclare naïvement ne m'avoir pas lu, et vite il fait une question de personne, content de me prendre en défaut. Il m'objecte, comme preuves incontestables, le « Martyrologe romain » et une oraison

tirée d'un manuscrit. Malheureusement je ne puis admettre ni l'une ni l'autre, et, malgré cette attaque, mon assertion reste encore debout.

Le « Martyrologe romain » établit le droit à un culte officiel, authentique, public, solennel et ecclésiastique. Qui a jamais songé à le contester, moi surtout qui en toutes choses donne la préférence à l'enseignement romain? Mais la question n'est nullement là. Il s'agit de savoir si ce culte, de la théorie a passé à la pratique et s'il a existé réellement en fait et non exclusivement en droit.

L'oraison citée, quoique tirée d'un livre liturgique, n'a qu'une valeur relative et insuffisante, car n'appartenant ni à la liturgie romaine ni à la liturgie gallicane, elle n'affirme qu'un culte local et restreint.

J'ai inutilement cherché à Rome et en Italie, aussi bien qu'en France, si Nicodème avait été, au Moyen-Age, en possession d'un culte public. Les monuments, j'ai le regret de le dire, ont répondu presque à l'unanimité dans le sens de mon assertion première. Ainsi je n'ai rencontré aucune église qui lui soit dédiée, aucun autel qui soit érigé en son honneur, aucun tableau votif qui le représente, aucun enfant qui ait reçu son nom au baptême. Cependant il y a des exceptions et je dois les signaler ici. Saint Nicodème est nimbé parfois et a quelque part une sorte d'autel.

Ce nimbe est si rare qu'il me faut examiner des tableaux par centaines pour le constater, et encore, une fois sur deux, est-ce, non le nimbe circulaire, mais le nimbe à pans, dont la valeur est bien inférieure. Ces faits isolés confirment la règle au lieu de la détruire. Quand j'écris sur l'art du Moyen-Age, il ne m'appartient pas de transformer les exceptions en principe.

Dès 1854, j'avais pu étudier au dôme de Pise le sarcophage de marbre blanc sculpté en 1536, qui contient le corps de Nicodème et celui de son père Gamaliel. Mais là, au moins, puisqu'il y a des reliques il devrait exister un culte. Il n'en est rien. L'autel est, il est vrai, surmonté du sarcophage, mais je doute qu'on y dise la messe. Je l'ai vu nu et dépouillé, sans nappe ni chandeliers, sans rétable ni tableau pour exciter la dévotion des fidèles. D'ailleurs il est fort mal situé dans un endroit où l'on passe sans s'arrêter et où il entrave visiblement la circulation.

Il n'y a que l'inscription suivante, gravée à la partie antérieure du sarcophage, qui fasse mention du pauvre saint si complétement abandonné dans cette somptueuse et riche cathédrale. Et encore quelle inscription et de quel style! On y parle de la conquête pieuse des Pisans d'autrefois, au « temps heureux » où ils couraient les mers et dépouillaient l'Orient. L'on affirme bien que l' « Église enseigne » que Nicodème fut un « habitant de la Jéru-

salem terrestre » et qu'il l'est actuellement « de la Jérusalem céleste ». Vain jeu de mots, qui cache un doute ou une dévotion timide. On s'abrite derrière l'Église et on refuse au personnage que l'on veut honorer le seul titre par lequel elle proclame la sainteté, en inscrivant le nom au martyrologe. Il était si simple d'écrire ce mot « sanctus », qui n'a pas son équivalent dans la qualification de « citoyen de la Jérusalem céleste », car heureusement il n'y a pas dans le ciel que les saints reconnus comme tels par l'Église.

Si la parole est l'expression du sentiment, que faut-il penser du mot « cadavre », si inusité en style ecclésiastique et si inconvenant? Comment qualifier cette locution singulièrement profane : « Nous ensevelissons ce cadavre sous un marbre renouvelé », quand il était si naturel de rappeler que par respect on renfermait les reliques dans une châsse de marbre superposée à l'autel érigé sous son vocable?

Rien ne peint mieux la foi peu enthousiaste des Pisans et le style païen de la Renaissance que cette épitaphe curieuse, qui, je le répète, date de l'an 1536 :

GAMALIELIS NICHODEMI ET ABIBE PATRIS
FILII AC NEPOTIS VT ECCLESIA DOCET CIVIVM
TERRENE AC COELESTIS HIERVSALEM
FOELICI TEMPORE PISANORVM TRADVCTA
CADAVERA MARMORE SVB HOC NOVATO
RECONDVNTVR.

Il y a toujours profit à voyager et à consulter les monuments plutôt que les livres. Nous n'en sommes plus, grâce à Dieu, à l'archéologie erronée et maladive des Bénédictins.

La conclusion de tout ceci, c'est que, comme on l'a spirituellement écrit dans les « Annales archéologiques », « le Moyen-Age faisait peu de cas de Nicodème », dont une chanson populaire s'est d'ailleurs efforcé de ridiculiser le nom.

VI

Tout art, celui de l'ivoirier, comme celui de l'émailleur, passe par trois phases faciles à constater et qui ont quelque rapport avec la condition de l'homme, qui naît dans la faiblesse, vit plein de force et de beauté, puis meurt dans la décrépitude.

L'ivoirerie suit la même marche ascendante et descendante. Ses débuts

sont incertains et accusent une inexpérience marquée. La plénitude du talent s'épanouit aux XIIIe et XIVe siècles. La décadence commence et se consomme avec le XVe.

Les preuves de cette assertion seraient multiples si j'osais les produire. Qu'il me suffise d'en fournir une seule et de la choisir encore parmi les œuvres les plus soignées de cette dernière époque.

Si je ne cherchais que le beau absolu, même relatif, je n'aurais jamais pensé à ce troisième ivoire du musée chrétien du Vatican, qui est non moins laid qu'incomplet. Mais, dans une histoire de l'art, toutes les pièces sont bonnes à consulter, tous les documents utiles à étudier. Je parle donc de cet ivoire uniquement comme type d'une époque qui, si elle a encore des idées, se sent impuissante à les exprimer; comme spécimen d'un art qui décline et meurt d'inanition.

Les quatre tablettes sont trop étroites et démesurément allongées, les casiers sont mal encadrés de moulures indécises, mal profilées; l'architecture est maigre et d'un dessin grossier; les hachures du fond n'ont même pas le mérite de la ligne droite, de toutes pourtant la plus facile; enfin et surtout, les figurines grotesques rappellent, par leur style, les gravures sur bois dont furent illustrés les premiers essais de l'imprimerie.

Tout cela n'est pas de l'art, c'est de la pacotille de mauvais aloi. Au moins l'iconographie trouvera-t-elle moyen de nous faire oublier une impression aussi défavorable et peut-être prendrons-nous plaisir à suivre, la « Légende dorée » en main, les scènes diverses qui racontent une partie de la Vie de la Vierge.

Comme tout, dans cet art mourant, est bouleversé et modifié, les sujets se lisent de haut en bas et par feuilles séparées, en sorte que, pour pouvoir passer à la seconde série, il est nécessaire d'avoir déjà complétement épuisé la première.

Or chaque série se compose de quatre tableaux, ce qui fait en tout seize, sur lesquels je ne m'appesantirai pas, car qui ne connaît dans tous ses détails la gracieuse légende compilée au XIIIe siècle par l'archevêque de Gênes, Jacques de Voragine, sur saint Joachim, sainte Anne et la Vierge?

Saint Joachim et sainte Anne apportent au temple deux agneaux pour le sacrifice. Le grand-prêtre, debout devant l'autel que surmonte une lampe, refuse l'offrande des époux, parce que Dieu n'a pas béni leur union en la rendant féconde.

Joachim se sépare de sa femme et se retire à la campagne, où il veille à la garde de ses troupeaux.

Un ange lui apparaît, lui annonce que le temps de l'épreuve est passé et lui enjoint de retourner auprès d'Anne.

Anne, de son côté, avertie par un ange des desseins de Dieu sur elle, va quitter sa maison pour rejoindre son époux.

Tous les deux se rencontrent à la « Porte Dorée », et du chaste baiser qu'ils se donnent mutuellement, Marie est conçue sainte et immaculée.

Sainte Anne, couchée dans son lit, vient d'enfanter : Marie est aussitôt lavée par une servante dans une cuve où elle est plongée à mi-corps.

Agée de trois ans et accompagnée de ses parents, Marie s'offre spontanément au grand-prêtre pour vivre dans le temple.

A genoux devant l'arche d'alliance qu'une lampe éclaire, elle voue à Dieu sa virginité et se délecte dans la prière.

Pendant qu'elle travaille dans sa cellule à tisser la robe sans couture, un ange la récrée de sa conversation céleste et lui apporte sa nourriture.

Le grand-prêtre, en présence des parents de Marie, unit la jeune Vierge à saint Joseph.

L'ange Gabriel annonce à Marie qu'elle concevra par l'opération du Saint-Esprit.

Marie, qu'un long voyage à travers les montagnes n'a pas effrayée, salue Élisabeth, sa cousine, bientôt mère de saint Jean-Baptiste.

Jésus est né dans une étable, où sont attachés un âne et un bœuf. Nu, grelottant de froid, il est étendu sur un pan de manteau et là reçoit les adorations de Marie et de Joseph : « Quem genuit, adoravit ».

Un ange appelle, du haut des cieux, les bergers et entonne le chant du « Gloria in excelsis Deo ».

Marie, assistée à sa gauche de saint Joseph, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui accepte l'hommage que lui fait le plus âgé des rois Mages. Au ciel brille l'étoile miraculeuse qui guide les deux autres Mages occupés à se consulter et tenant à la main leurs présents d'encens et de myrrhe dans des vases en forme de ciboire.

Une autre feuille d'ivoire, formant la seconde partie du diptyque — car les quatre bandes réunies ne donnent ici l'idée que d'une seule feuille — continuait probablement la vie de la Vierge jusqu'à sa mort et son couronnement au ciel. Comme iconographie seulement, la perte de ce complément indispensable peut exciter quelques regrets.

VII

L'archéologie, pour être exacte, doit procéder par voie de comparaison. Afin de formuler un jugement sûr, il lui faut rapprocher des objets éloignés et mettre les fragments en regard de l'œuvre intacte.

C'est ainsi que j'ai pu me rendre compte de l'usage des feuilles d'ivoire que je viens de décrire et, d'après deux monuments de la même époque, qui sont, l'un dans le trésor de Monza, l'autre au musée archéologique de Milan, reconstituer le polyptyque démembré du Vatican.

Le Moyen-Age a témoigné un respect profond pour la Mère de Dieu. Il a élevé sa statue sur un piédestal, l'a couronnée d'un dais et abritée à l'aide de volets mobiles. Le musée du Vatican en offre un ravissant spécimen dans une pièce d'orfévrerie qui date du XIII[e] siècle. Marie est debout sous un ciborium qu'entourent des plaques de métal gravées aux différents traits de sa vie.

L'ensemble de ces petites compositions si complètes se nomme « tabernacle », suivant l'expression de l'inventaire de Boniface VIII, qu'a maintenue la tradition italienne. Or, comme je l'ai insinué plus haut, ce tabernacle se décompose en plusieurs parties. Le pied, plat, mais ornementé, sert à la fois à supporter la statuette et à poser le petit monument sur un meuble ou une console, la pieuse image d'ivoire ou d'orfévrerie n'étant pas du genre de celles qui s'attachent aux murailles. Les volets préservent contre la poussière, mais en même temps ils sont historiés à l'intérieur, afin d'exciter davantage à la dévotion. Quel sujet pouvait être mieux approprié que la vie même de la Vierge, qui, après sa phase terrestre, aboutit à la glorification au ciel et à son patronage sur des enfants dévoués? Enfin le dais est motivé par la dignité de Marie.

Le Moyen-Age, qui avait le sentiment inné des convenances, n'omettait jamais le dais, et il est vraiment inconcevable qu'au XIX[e] siècle, en pleine restauration gothique, on l'ait, pour ainsi dire, systématiquement oublié au-dessus de toutes ces statues prodiguées à l'envi, depuis quelques années, sur les clochers, les rochers et les colonnes. Aussi quel effet maigre que celui produit par ces Vierges qui grelottent au vent et au froid et qui manquent de l'insigne obligé pour rappeler la majesté et la gloire! Je dois citer comme une exception heureuse, à Montauban, au sommet de la façade

d'une élégante chapelle en style du XIIIe siècle, une madone que couvre une flèche élancée, supportée par des colonnettes légères.

Toutes ces qualités, je les retrouve dans les deux ivoires milanais. Développé, le polyptyque présente huit feuilles distinctes, qui, repliées, ferment chacune un des côtés du pied et du dais octogone sous lequel trône la reine des anges et du ciel. Marie est, en effet, représentée ici dans son triomphe, que présage la sainteté de sa vie, qui se confond à son origine avec celle de ses parents et se termine, faute d'espace, non plus, comme à Rome, à l'adoration des Mages, mais à la présentation de son divin Fils au temple.

Ce rôle de « présentatrice », elle le conserve encore au ciel; ce n'est donc pas sans raison que l'artiste lui a mis au bras l'Enfant Jésus et que le « Salve regina » lui adresse cette prière : « Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende ».

Les deux volets intérieurs, ceux auxquels s'adosse la Vierge, sont parsemés de fleurs de lis héraldiques. Le lis des champs est le symbole de la pureté virginale, comme le lis du blason l'est de la royauté. Or Marie est à la fois vierge et reine, mère sans tache et souveraine miséricordieuse.

La musique est, en iconographie, le signe ordinaire de la joie et du triomphe. Aussi les anges qui forment la cour de la Vierge-mère font-ils résonner en son honneur les instruments les plus variés. Ils s'étagent les uns au-dessus des autres sur les feuilles extrêmes. Les uns soufflent dans la trompette retentissante ou la cornemuse champêtre. D'autres pincent les cordes sonores de la harpe et de la guitare, promènent leur archet sur la viole, frappent le triangle ou les touches d'un orgue portatif.

L'art qui exprime tant et de si belles choses est vraiment un art profondément chrétien. L'artiste peut avoir une main rebelle qui ne réponde pas de tout point à la pensée qui l'inspire. Il n'en reste pas moins avéré qu'il a des pensées vraies et sérieuses, qu'il possède le sens intime de la religion contemplée avec un regard ferme et assuré. En ecclésiologie, on est toujours heureux de rencontrer cet idéal qui donne une vie mystique à l'objet le plus vulgaire et un charme tout particulier aux meubles, même modestes. Il y a là pour nous, qui cherchons à reproduire le passé et à en informer le présent, un enseignement pratique dont nous devons profiter. Sans doute, c'est beaucoup de savoir copier le Moyen-Age, mais il ne faut pas non plus négliger de rechercher l'esprit qui l'a dirigé dans ses compositions religieuses.

X. BARBIER DE MONTAULT,
Camérier d'honneur de Sa Sainteté.

ICONOGRAPHIE D'UN OSTENSOIR[1]

L'arbre de l'ostensoir est la vigne qui de tout temps a été employée de préférence à représenter l'arbre de Jessé. C'est à cause de ses significations nombreuses, surtout celle plus directe de la sainte Eucharistie, Notre-Seigneur ayant dit de lui-même qu'il est la vigne, et de ses apôtres et des fidèles qu'ils en sont les branches. Mais cette vigne, n'est-elle pas aussi Marie, qui a porté cette grappe merveilleuse, son divin fils Jésus? d'où les vignerons ont eu l'heureuse idée de la prendre pour patronne dans le mystère de la Présentation. Cette vigne n'est-elle pas encore l'Église, qui comme cet arbre a fructifié en abondance dans ses trois rameaux principaux : celui des mariés, celui des continents et celui des vierges, dont les grappes, fruits de justice, remplissent l'Église de joie?

Le tronc de cet arbre est David, figure constante de Notre-Seigneur, humble aux yeux des hommes, grand devant Dieu ; pasteur de brebis, il les défendait du lion et de l'ours et les leur arrachait, comme Notre-Seigneur, bon Pasteur des âmes, qui nous a sauvés de la gueule du lion infernal, qu'il a poursuivi jusque dans son fort, dans les enfers, pour lui arracher les âmes détenues dans les limbes. Il était blond et beau, de même que Notre-Seigneur, coloré de son sang dans sa Passion, est monté au ciel après sa résurrection, plein de beauté et d'immortalité. Il fut sacré Roi. Notre-Seigneur est véritablement le Christ sacré Roi ; son règne, mieux que celui de David, ne doit point avoir de fin, ce qu'exprime l'attitude de ce roi assis sur notre ostensoir; c'est encore un symbole du règne de la miséricorde en Notre-Seigneur. La harpe que David tient à la main avec laquelle il apaisait Saül, et dont il jouait en dansant devant l'Arche, c'est la chair sacrée de Notre-Seigneur dans laquelle il a vaincu Satan et avec laquelle il a introduit son Église au ciel. Comme celle de Notre-Seigneur, la vie de David n'a été qu'une louange

1. Voir les « Annales archéologiques », tome XXVII, page 56.

perpétuelle. Il allait chercher ses frères, et seul, armé de son bâton et de cinq pierres du torrent, il combattit et vainquit Goliath; ainsi notre divin Sauveur, venant en ce monde racheter les hommes devenus ses frères par son incarnation, seul, armé de sa croix et de ses vertus, renversa le démon et détruisit sa puissance; il le frappa au front par son humilité, il terrassa son orgueil et lui coupa la tête de son propre glaive, c'est-à-dire il fit servir sa malice et sa haine, manifestée par l'horreur des tourments dont l'affligea le démon dans sa Passion, pour détruire et renverser son empire, d'où il mérita le triomphe de sa glorieuse ascension. Si David évita la lance de Saül, c'est que Notre-Seigneur est ressuscité, bien qu'après avoir reçu un coup de lance sur la croix; c'est encore ce que marque David remontant sur le trône après la persécution. Car de même que David, Notre-Seigneur a été honni, conspué, bafoué, persécuté, et par une concordance qui ne saurait être fortuite, David a compté sept persécutions qui ont le plus grand rapport avec les sept qui ont affligé Notre-Seigneur. Enfin, comme David a ceint son front de la couronne d'Ammon, ainsi Notre-Seigneur a pris sa gloire des dépouilles qu'il a arrachées au démon.

Le premier rameau de notre arbre est Salomon, le roi pacifique, dont le nom Idida signifie aimable au Seigneur, autre figure admirable de Notre-Seigneur, notre paix, en qui Dieu le Père a mis toutes ses complaisances. David figurait surtout la vie mortelle de Notre-Seigneur et les combats qui lui ont valu son règne; Salomon, fils et successeur de David, marque par son nom le règne éternel et tout pacifique qui a suivi ses victoires; l'étendue de son empire signifie l'étendue de celui de Notre-Seigneur. Sa sagesse n'est qu'une ombre fugitive de la sagesse incréée du Père. La promesse du règne de Salomon, faite par David à Bethsabée, correspond à celle que l'ange Gabriel fit à Marie, de la part de Dieu, du règne de son divin Fils. Il fut sacré du vivant de son père, Notre-Seigneur règne avec le Père et le Saint-Esprit dans les siècles des siècles. La félicité de son règne n'est qu'une faible image de celle des saints. Salomon est représenté assis, il indique par là le règne de justice. Notre-Seigneur établi juge des anges et des hommes; il a jugé par le glaive, comme Notre-Seigneur, qui n'a pas craint de dire qu'il était venu apporter le glaive; il a, en effet, séparé la Synagogue de l'Église, les fidèles des infidèles; au grand jour de son jugement, du glaive de sa bouche, il séparera le juste d'avec l'impie. Le temple que tient Salomon, c'est l'humanité de Notre-Seigneur; il est couvert de la nuée qui s'y reposa et le remplit, symbole de la divinité qui s'est unie à l'humanité de Notre-Seigneur. Ce temple avait été élevé en figure du corps de Notre-Seigneur, qui lui-même disait du

temple de son corps : Détruisez ce temple et je le rebâtirai en trois jours. Le temple, auquel on travailla sept ans, et que Salomon construisit avec l'aide des étrangers qui en taillaient les pierres, c'est aussi l'Église que Dieu s'est bâtie dans la durée des siècles, répandant sur elle les sept dons de son Esprit, et à laquelle ont concouru les Gentils, soit par les écrits de leurs sages, soit par les persécutions des tyrans, soit en se donnant eux-mêmes à elle. La nuée sera alors l'assistance et la protection dont Dieu couvre l'Église.

Les autres rameaux sont les rois de Juda et les ancêtres de Notre-Seigneur, ce sont aussi les prophètes, les apôtres et leurs prédications, et les paroles de la sainte Écriture, sur lesquelles se reposent les contemplatifs et les saints, figurés par les oiseaux du ciel. On y verra encore les bonnes œuvres des saints, qui prennent toute leur valeur pour la vie éternelle de leur union aux mérites de Notre-Seigneur, comme les rameaux, qui prennent toute leur vie au tronc, et meurent s'ils en sont détachés. L'écorce adhérente au tronc est l'adhésion des saints à Notre-Seigneur.

Dans la tige ou verge, qui représente l'Église régissant le monde, j'aime à voir Marie, verge de miséricorde, verge fleurie, parce qu'elle nous a donné une belle fleur; elle est, suivant l'expression d'un saint Père, la mère de la fleur; elle est très-pure dans la production de cette fleur de chasteté, étant demeurée vierge avant et après, comme dans l'enfantement. Cette verge droite est la justice et la sainteté de Marie; flexible, c'est sa bonté, sa piété, sa tendre compassion, sa miséricorde; petite et légère, c'est son humilité. Aussi Marie est-elle représentée sur la tige, couronnée, comme Bethsabée le fut de Salomon son fils, comme Esther, d'Assuérus. Siége de David, trône du vrai Salomon, vigne généreuse, elle porte Jésus, le vrai David, la sagesse increée, la grappe de Chanaan; nouvelle Ève, mère des vivants, puisqu'elle l'est de la vie elle-même, elle écrase le serpent infernal, elle aide son divin Fils à le percer de sa croix ou à vaincre. C'est elle qui, à la salutation de l'ange, a réparé le malheur d'Ève, qui introduisit la mort dans le monde, à la suggestion du démon; elle lui a écrasé la tête, c'est-à-dire elle a vaincu sa puissance, soit dans sa conception immaculée, soit dans celle de Jésus et son enfantement miraculeux, soit dans son adhésion à la Passion et à la mort de Notre-Seigneur, soit dans sa mort admirable, soit enfin dans sa résurrection et son assomption glorieuse. Elle ne cesse encore de le poursuivre et de le vaincre, puisque seule elle triomphe de toutes les hérésies; aussi est-elle après Dieu notre plus douce espérance.

Mais cette verge est surtout Notre-Seigneur, sagesse et puissance du Père faite homme; droite, flexible et légère, elle indique sa justice, sa misé-

ricorde et la légèreté de son joug; c'est le signe de sa pauvreté, de son humilité, de sa douceur. La verge sert à frapper. Notre-Seigneur punit; mais que de fois n'use-t-il pas de clémence et de miséricorde envers nous, en nous envoyant sa grâce de peur que nous ne périssions, comme Assuérus qui tendit à Esther sa verge d'or, en signe de clémence, pour lui laisser la vie! Cette verge est encore l'insigne de la puissance, de la royauté et de la croix de Notre-Seigneur; car le Seigneur a acquis son règne par le bois. Armé de sa verge, il est roi, pasteur et juge; avec elle, il règne et conduit ses brebis; parfois elle est de fer et il en frappe les méchants.

La fleur qui doit monter, s'épanouir et fructifier, c'est Notre-Seigneur. Elle est belle cette fleur; il est beau, en effet, notre Rédempteur revêtu de la robe de son humanité; ainsi paré, les anges souhaitent de le voir; il prend plaisir à se nommer, dans le livre de la Sagesse, la fleur des champs, le lys des vallées; c'est la rose de Jéricho, c'est la violette. Lys, parce que la corolle de cette fleur, blanche comme l'innocence, réceptacle de l'or qui brille au fond de son calice, est l'humanité sans tache de Notre-Seigneur, temple de sa divinité; dans sa blancheur, nous trouvons l'emblème de son amour pour tout ce qui est chaste; la beauté de cette fleur symbolise la perfection, et son parfum celui des vertus de Notre-Seigneur; son usage en médecine nous rappelle que Notre-Seigneur est venu guérir les plaies de nos âmes. Il a été lys dans sa résurrection; car la blancheur est un symbole de l'immortalité; aussi les peintres hiératiques ne manquent-ils jamais de le revêtir d'un manteau blanc après sa résurrection, et attribuent-ils toujours des vêtements blancs à la divinité, à moins qu'ils ne donnent à Notre-Seigneur un manteau de pourpre en signe de sa royauté.

Ce lys s'est changé en rose lorsque, frappé du coup de lance, son cœur sacré répandit avec le sang le parfum de la vie éternelle. Rose issue des épines, c'est Notre-Seigneur descendant s'incarner dans le sein de la Vierge Marie, et commençant ainsi sa vie de tribulations et d'angoisses, de douleur et de passion. Cette rose renferme aussi l'or de la divinité, la verdeur de l'immortalité, la pourpre des supplices, des tourments, de la Passion et de la mort de Jésus-Christ. Elle est le symbole de sa patience, elle respire le parfum de ses vertus; sa beauté le montre le plus beau des enfants des hommes, sa saveur agréable rappelle la douceur que goûtent à son service les âmes saintes. Il était rose, lorsque son corps n'étant plus qu'une plaie, ses vêtements étaient teints de Bosra, et souillés comme les habits de celui qui foule au pressoir; cette rose fut belle, odorante, éclatante au jour de sa résurrection, lorsqu'il sortit des épines de sa vie mortelle. Cette pourpre de la rose,

qu'il nous plaise aussi de la regarder comme la pourpre royale dont il revêtit son humanité dans sa Passion. Quoique naissant des épines, la rose cependant en est exempte, parce que Notre-Seigneur n'a pu être sujet au péché.

Il est violette, humble fleur des champs, mais non la moins odorante, par son humilité, qui l'a fait descendre d'auprès de son Père, et consentir au sein d'une vierge. Cette humilité a brillé surtout dans sa Passion, lorsqu'il s'est rendu obéissant jusqu'à la mort de la croix; aussi a-t-il pu s'écrier : « Apprenez de moi que je suis doux et humble de cœur ». Nous en faut-il une preuve plus éclatante que cet étrange abaissement d'un Dieu caché sous les espèces du pain et du vin entre les mains du prêtre?

Ces fleurs ne sont pas les seules à symboliser Notre-Seigneur, mais en général toutes les fleurs belles et odorantes. Ses vertus, ses œuvres, ses enseignements, sont comme autant de fleurs qui répandent le parfum de la vie éternelle.

J'y vois la sainteté de sa doctrine, l'éclat de ses vertus, les mérites de sa Passion. Ah! c'est surtout sur l'arbre verdoyant de la croix que les épines se sont épanouies et nous ont révélé la plus belle des roses; sur le Calvaire seul, il a été possible de trouver une fleur marquée d'un nom royal, Jésus s'y appelait Nazaréen, c'est-à-dire fleuri, et à ce titre se joignait celui de roi; il y était fleuri de vertus et de grâces, et, quoique coupé de la tige, il conservait son doux parfum; fleur pour les bons, il paraissait épine pour les méchants. Ce n'est donc pas sans raison que les pétales de notre fleur sont disposés en forme de croix.

S'il nous plaît de saluer Marie dans cette fleur, comme n'ont pas craint de le faire les saints Pères et l'Église dans sa liturgie, nous la dirons lys dans sa conception immaculée, dans sa virginité, dans l'innocence de sa vie; le parfum de ses vertus se répand au loin, suave comme celui de cette fleur; elle aussi est notre médecine, notre recours dans les maux de cette vie. Sa pudeur, son martyre admirable dans sa charité la rendent rose mystique. Violette, elle excelle en humilité, en obéissance, en pauvreté; elle l'est encore dans sa retraite admirable du monde. Ses vertus innombrables et éclatantes permettent de la comparer à un jardin rempli de mille fleurs agréables à la vue et à l'odorat.

Telle est aussi l'Église; sa doctrine est pareillement un jardin embaumé de plantes sur lesquelles ses docteurs vont sans cesse cueillir les fleurs des saintes Écritures pour en composer de splendides bouquets dont le parfum, toujours de plus en plus nouveau, toujours de plus en plus suave, donne aux

âmes dont l'odorat n'est point encore infecté des odeurs du siècle, l'avant-goût des parfums célestes.

La fleur de notre ostensoir est formée de huit pétales; huit pour sept, nombre du repos dans la perfection, au lieu du repos seulement. Sur ces pétales reposent sept colombes, image de l'esprit du Seigneur qui, selon la parole d'Isaïe, reposera sur cette fleur : esprit de sagesse et d'intelligence, esprit de conseil et de force, esprit de science et de piété, esprit de crainte de Dieu. Ces colombes tendent toutes au centre de la fleur réservée à la sainte Custode. Ce sont les dons du Saint-Esprit, que Notre-Seigneur a eus dans leur plénitude. Il est, en effet, sagesse suprême, lumière divine, connaissance parfaite des choses, puisqu'il se connaît et se comprend lui-même dans son essence divine; il est intelligence, raison dernière de tout ce qui est, jugement infaillible et prudence; il est conseil du Père, délibération éclairée; il est force, à laquelle rien ne peut résister dans l'exécution de ses conseils et de ses desseins; il est science infaillible de la loi et de la doctrine, car il connaît la volonté de son Père et nous la manifeste; il est piété, il nous en a donné une preuve dans sa soumission aux volontés de son Père; il est crainte de Dieu, le zèle de la maison de Dieu le dévore, et qu'est-il venu faire sur la terre, si ce n'est y fonder le règne de la justice et accomplir le salut des âmes? La présence de ces esprits sur la fleur nomme cette fleur précieuse : c'est le Christ, l'oint du Seigneur, sacré roi et prêtre. C'est Notre-Seigneur, sur lequel l'Esprit-Saint descendit et se reposa au baptême; à ce signe, saint Jean le reconnut et le désigna aux peuples. Ce repos du Saint-Esprit signifie la perpétuité de ses dons. Outre ces significations des sept dons du Saint-Esprit, on y peut voir les trois vertus théologales et les quatre cardinales, qu'il est aisé de rapporter chacune à l'un de ces esprits; ce sont donc les vertus de Notre-Seigneur.

Les feuilles qui accompagnent la fleur sont la doctrine de Notre-Seigneur, les apôtres prêchant avec son aide; et les fruits sont la vie éternelle et le salut des hommes, les apôtres et les divers ordres des élus, martyrs, confesseurs et vierges. Ce sont ici des grappes de raisin, figurant excellemment les bonnes œuvres, fruits de justice. Les raisins sont formés de grand nombre de grains serrés sur une grappe qui les unit, et qui garde seule l'amertume, marquant ainsi l'union des fidèles en Notre-Seigneur, qui s'est réservé toute l'amertume de nos péchés, dont il s'est chargé. C'est cette grappe que portaient les explorateurs de Chanaan, symbole aussi de la mort de Notre-Seigneur et du sacrement de l'autel, scandale pour les Juifs et les impies, représentés par Caleb qui, marchant devant, ne voyait point,

tandis que les Gentils convertis et les fidèles, figurés par Josué, l'ont accepté avec bonheur et y ont trouvé la vie éternelle. Cette grappe, sous le pressoir de la croix, a produit le vin, c'est-à-dire le sang précieux de la nouvelle alliance, qui a rendu la joie au cœur des fidèles en leur donnant un gage de la joie éternelle. Aux fruits de la vigne se mêlent les grains du froment, figure du Très-Saint-Sacrement parallèle à celle des raisins. Nos fruits sont de diamant, pour marquer le prix de ce sang précieux du Sauveur et l'éternité promise aux fidèles qui ne se seront point départis de l'union avec Jésus-Christ.

La fleur occupe le centre de la partie supérieure de l'ostensoir ou du soleil, et Notre-Seigneur lui-même, déposé au milieu de la fleur, y sera couronné de gloire, de rayons éclatants et d'un diadème tout étincelant des feux de nombreux et riches diamants. Mais, comme la gloire du Seigneur s'élève sur les chérubins, il a fallu les représenter sous les formes des quatre animaux de la vision d'Ézéchiel ; le prophète les donne comme trône et char glorieux de triomphe à la majesté divine ; ils environnent la fleur et symbolisent la gloire de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

L'aigle, roi de l'air, dont le vol est supérieur à celui de tous les autres oiseaux, représente sa divinité. Il règne dans les splendeurs des cieux, dans l'éclat de sa justice ; nul esprit ne saurait approcher de ses perfections, témoin Lucifer, si grand avant sa chute ; l'aigle regarde fixement le soleil, Dieu se contemple lui-même, seul il se comprend, aucune créature ne saurait envisager un seul de ses attributs ; la jeunesse de l'aigle se renouvelle, symbole de l'éternité de Dieu.

Le second animal est l'homme : car Notre-Seigneur s'est incarné pour apaiser la divinité outragée ; il voulait se faire médiateur entre Dieu et l'homme, sa prudence et sa sagesse lui en ont fourni le moyen, qu'un Dieu seul pouvait trouver, le mystère d'un homme-Dieu ; il s'est abaissé un peu au-dessous de l'ange, c'est pourquoi il a été couronné de gloire et d'honneur, pourquoi il a été sacré roi.

Le troisième animal est le veau du sacrifice, parce que Notre-Seigneur s'est rendu victime de propitiation ; il est mort pour nous réconcilier avec son Père ; il a été consumé comme un holocauste par la violence des tourments ; sa bonté l'a fait s'offrir tout entier pour couvrir la multitude de nos péchés ; son sang nous a lavés, il nous a rougis, Dieu n'a plus vu le pécheur sous ce sang précieux, il n'a plus trouvé où frapper. Le parfum de sa chair immolée s'est élevé jusqu'à Dieu, qui l'a eu pour agréable, et, par un mystère inouï, c'est la victime qui a été le prêtre et qui s'est offerte elle-même ;

Aaron n'eût point été digne de présenter à Dieu pareille victime. Aussi Notre-Seigneur a-t-il été sacré de Dieu, non-seulement comme roi, mais encore comme prêtre; figuré par David, il gouverne son peuple, et, figuré par Aaron, il le sanctifie; il est deux fois Christ. Le veau montre aussi la tempérance qui a excellé en Notre-Seigneur.

Le lion est emblème de sa force : il a jeté sa voix, le Seigneur a rugi de Sion; plein de force comme le lionceau ressuscité après trois jours, il s'est réveillé de son sommeil, il est ressuscité, et, se présentant à son Père, il a pu lui dire : Je me suis levé et me voici encore avec vous; vous avez étendu votre main sur moi; votre science a été un sujet d'étonnement; vous m'avez éprouvé et reconnu, vous avez pénétré le mystère de mon repos et de ma résurrection.

Tels sont les mystères cachés sous ces symboles; nous y verrons aussi les quatre Pâques ou passages de Notre-Seigneur. Sous la figure de l'homme, il est passé du ciel sur la terre dans le mystère de l'Annonciation, et s'est produit au monde dans la Nativité; sous celle du veau, il est passé de la vie à la mort dans la Passion; sous celle du lion, il est passé de la mort à la vie, à la Résurrection; enfin, sous celle de l'aigle, il est passé de la terre au ciel dans son Ascension. Ce sont là les quatre grandes gloires de Notre-Seigneur qui illuminent le monde; ce sont les chérubins; ce sont les tétramorphes ou les quatre grandes figures de Jésus-Christ; ils représentent aussi la loi évangélique, les évangélistes eux-mêmes; il est dit qu'ils avaient quatre yeux, parce que chacun des évangélistes a regardé Notre-Seigneur sous ces quatre grands aspects.

Ces animaux sont encore le char de l'Église, ou plutôt l'Église elle-même et l'assemblée des saints : aigles, ils jouissent de la vision de Dieu; lions, ils sont puissants et immortels; veaux, ils s'offrent perpétuellement à Dieu en union avec Notre-Seigneur; hommes, ils sont embrasés de son amour et d'une immense charité mutuelle.

La gloire de Dieu a couvert les cieux. Les apôtres sont les cieux, ils sont aussi les nuées du ciel resplendissantes, et qui ont fait entendre leur voix, qui est la voix du Seigneur; cette image n'est pas nouvelle, on la retrouve dans un des plus beaux sarcophages de l'antiquité chrétienne, conservé à Arles; on y distingue des étoiles sur des nuages. Sur l'ostensoir, les nuages sont rendus par de splendides filigranes; de plus, nous y avons figuré les Apôtres par les pierres du rational, ornement du pontife de la loi ancienne; elles servent ici d'ornement au vrai pontife de la nouvelle loi, exposé dans son saint Tabernacle. Ces cieux ou ces Apôtres, qui an-

noncent la gloire de Dieu, sont comme absorbés et perdus dans cette gloire.

Nous nommons les apôtres des nuées illuminées, parce qu'ils reflètent le jour qu'ils ont reçu du soleil, et sont ainsi devenus, suivant l'oracle de Notre-Seigneur, la lumière du monde. Saint Paul, au reste, ne participe-t-il pas à cet attribut de Notre-Seigneur, d'être la lumière des nations? Seulement il a été élevé à cet office, qui est inhérent à la dignité de Notre-Seigneur. Ces nuées nous tempèrent l'éclat de la doctrine divine, elles nous tamisent pour ainsi dire les grâces de Dieu, qui se sert de ses Apôtres comme d'un canal. C'est assis sur ces nuées du ciel que Notre-Seigneur nous jugera; lui-même s'en est expliqué, lorsqu'il a dit qu'assis sur douze trônes, ils jugeraient avec lui les douze tribus. Notre-Seigneur est roi et juge, il lui faut une cour et des assesseurs qu'il s'est choisis lui-même dans la personne de ses Apôtres. Le chaste sein de Marie a été pour nous aussi une nuée, qui nous a voilé quelque temps le soleil à son lever. Cette nuée qui accompagne notre soleil, c'est encore l'humanité de Notre-Seigneur qui nous voile sa divinité; elle est brillante, toute illuminée, parce que la divinité a élevé son humanité à la participation de sa gloire. Quant aux étoiles, elles illuminent durant les ténèbres; ainsi les apôtres sont-ils nos flambeaux au milieu de la nuit du siècle. Ils sont ces planètes qui reçoivent, pour nous la transmettre, toute leur lumière du soleil; ils sont ces constellations du zodiaque, demeures du soleil qui les parcourt tour à tour : ils sont ces étoiles qui avoisinent davantage le soleil. Enfin, l'armée innombrable des étoiles du ciel, représentée par la multitude de diamants répandus à profusion et brillant de toutes parts, c'est l'assemblée des saints de mérites et de degrés inégaux, s'offrant à Notre-Seigneur, et lui disant : Nous voici.

Comme le reste de l'ostensoir, le soleil est de vermeil ou argent doré. Le vermeil participe de l'électrum; il en diffère en ce que celui-ci n'est pas seulement de l'argent doré, mais un véritable alliage d'or et d'argent. Ce dernier métal y représente l'humanité de Notre-Seigneur, tandis que l'or est l'emblème de sa divinité; l'alliance intime de l'un et de l'autre, et l'éclat que l'or communique à l'argent, marquent l'union hypostatique des deux natures en Notre-Seigneur Jésus-Christ, et de même que l'électrum ou le vermeil tient le milieu entre l'or et l'argent, ainsi Notre-Seigneur est médiateur entre l'humanité et la divinité.

Si nous examinons de plus près les propriétés de ces deux métaux, nous découvrirons de nouveaux symboles. La blancheur de l'argent, c'est l'innocence de Notre-Seigneur, et parce que ce métal est éprouvé par le feu, c'est

l'emblème de sa Passion et de sa charité pour les hommes. L'or, outre la divinité, exprime la sainteté et la royauté de Notre-Seigneur ; c'est pourquoi nous le trouvons parmi les présents des mages.

Son prix est celui de la charité et de la sagesse, don plus inestimable que tout l'or du monde ; sa splendeur se trouve dans la sobriété, la continence et la chasteté ; son poids indique la constance et la gravité des mœurs ; son éclat, qu'il n'acquiert qu'après avoir été purifié par le feu, la patience et la foi : toutes ces vertus admirables en Notre-Seigneur ; en outre, l'éclat de l'or c'est celui de sa résurrection et du règne qu'il a mérité par sa Passion, car il lui a fallu souffrir pour entrer dans sa gloire. L'or est encore la loi de Dieu et sa divine parole, plus précieuse que l'or et la topaze. C'est enfin l'Église, belle parure dont Notre-Seigneur se revêt comme d'un manteau royal, la vision béatifique et la clarté des corps glorieux.

La splendeur, est-il dit, rayonne autour de lui, car il est l'éclat de la gloire. Voilà pourquoi des rivières de diamants jettent les feux les plus vifs autour de la sainte Hostie et lui forment un riche diadème ; ils rappellent que, revêtu de beauté et d'éclat, le Seigneur règne, résistant au mal comme le diamant, que rien ne peut entamer. Les feux du diamant sont irisés ; changeant ainsi de couleur aux rayons du soleil, ils reflètent toutes les vertus. Ce cercle brillant, qui n'a ni commencement ni fin, comme aussi l'inaltérabilité et la durée indéfinie du diamant, c'est l'éternité de la gloire et du règne de Dieu, qui n'aura point de fin, c'est aussi l'intelligence des saintes Écritures. Le diadème, comme celui que Salomon reçut de sa mère, c'est la chair de Notre-Seigneur qu'il a reçue de Marie ; ce n'est plus ce diadème d'ignominie dont le couronna la Synagogue, sa marâtre, mais un diadème de gloire et d'honneur ; car cette chair sacrée est entrée en participation de la gloire de la divinité ; c'est ce diadème de vénération qu'il tient de l'Église, elle aussi sa mère ; car n'a-t-il pas dit : « Celui-là est ma mère, qui fait la volonté de mon Père céleste ? »

Ces riches joyaux de perles fines, s'unissant nombreuses et pressées autour de ce diamant ou de cette perle plus précieuse que les autres, c'est l'Église, c'est l'assemblée des saints unis à leur chef dans la foi de l'Église, et lui formant sa vraie couronne dans le ciel ; c'est aussi la collection de toutes les vertus, et cette perle précieuse est Marie, dont la sainteté surpasse celle des anges et des saints.

L'Église, figurée par la sainte Jérusalem parée comme l'épouse, est bâtie de perles et de pierreries travaillées avec soin ; elle est assise sur douze fondements, pierres précieuses vivantes, qui sont les prophètes et les apôtres,

et dont la pierre angulaire, qui les réunit, n'est autre que Jésus-Christ. Il nous sera donc permis d'animer nos douze pierres précieuses; et, remarquant que le nombre douze est formé de trois fois quatre, parce que les vertus cardinales n'ont de valeur que par les théologales, nous y reconnaîtrons les douze apôtres, fondements de l'Église, prêchant la foi de la Sainte-Trinité vers les quatre coins du monde. En effet, saint Pierre, saint Paul et saint Jacques le Majeur évangélisèrent l'Occident; saint Jean, saint Jacques le Mineur et saint Philippe, l'Orient; saint André, saint Jude et saint Simon, le Nord; saint Thomas, saint Barthélemy et saint Mathieu, le Sud. Tous, pour établir la foi, ils eurent à souffrir le martyre, ce qu'expriment ces pierres taillées et polies. C'est ainsi, pour nous servir de l'expression d'un auteur liturgique, que les cieux imitateurs du soleil, après avoir annoncé sa justice, ont, eux aussi, pénétré dans les cieux. L'Église elle-même chante : « Lumière de lumière, vous avez inondé le siècle de l'éclat de l'or et de la splendeur de la rose, en décorant vos cieux d'un illustre martyr. » Tels sont les fondements de l'Église, les saints apôtres qui, répandant la loi de Dieu, brillaient comme des pierres précieuses et illuminaient les nations de l'éclat de leurs vertus. Nous irons donc jusqu'à attribuer à chaque apôtre la pierre qui lui convient.

Le jaspe, par sa force et sa dureté, sera saint Pierre, dont la foi a été si vive, qu'il a mérité de confirmer ses frères; par sa couleur verte, cette pierre indique la virilité et la force de la foi, mais comme elle est mêlée de rouge, elle marque que cette foi doit être vive jusqu'à l'effusion du sang. Appliquée à Notre-Seigneur, c'est sa nature humaine; sa double couleur rappelle son agonie, dans laquelle il sua sang et eau, et la puissance qui lui a été donnée de juger par l'eau et par le feu. C'est encore son éternité toujours verdoyante, c'est sa force divine, l'aide qu'il nous prête dans nos bonnes œuvres; elle représente enfin la pierre angulaire sur laquelle est établie son Église.

L'apôtre du saphir est saint André, dont le nom signifie « viril et fort. » Plein de courage dans son espérance, il désirait ardemment le martyre lorsqu'il saluait la croix par ces mots : « Je te salue, croix précieuse, si longtemps désirée et attendue. » Le saphir signifie pareillement le désir du ciel, la prière assidue et la contemplation des choses de Dieu. Il symbolise Notre-Seigneur dans ses miracles, dans son corps sacré, dans sa vie et sa doctrine céleste; il le montre second Adam descendu du ciel; c'est un emblème de sa puissance, de son souverain sacerdoce, de l'immensité de sa divinité, que nul ne peut mesurer pas plus que la profondeur des cieux; il rappelle la sérénité de sa béatitude dans l'éternité, en même temps qu'il indique que son royaume n'est pas de ce monde.

Dans le sardonyx ou la chalcédoine, la Charité s'identifie avec saint Jacques le Majeur, surnommé « enfant du tonnerre. » Cette pierre est d'un rouge couleur de feu ; c'est la charité ardente, l'amour de Dieu et du prochain, comme aussi la miséricorde et la sainteté. Cette pierre paraît légèrement voilée de nuages, par là elle symbolise très-bien Notre-Seigneur, dont la divinité se cache sous les voiles de l'humanité. Sa couleur rouge indique de plus que Notre-Seigneur est le feu qui éclaire le monde et qui l'embrase par sa charité.

L'émeraude, du plus beau vert, signifie l'incorruptible virginité de saint Jean. Son prix, qui n'est surpassé que par celui du diamant, marque combien est grand celui de la chasteté ; elle signifie encore la pureté, la sûreté, l'incorruptibilité, la vérité et la perpétuité de la doctrine et de la loi que cet apôtre a prêchées et défendues contre les attaques de l'hérésie. Elle signifie aussi la beauté de Notre-Seigneur, qui réjouit les anges et les saints, et l'éternité de son règne.

Dans le béryl ou aigue-marine, nous retrouvons la force et l'héroïsme de la foi de saint Thomas, si bien confirmée, après qu'il eut vu les témoignages de la résurrection de Notre-Seigneur, qu'elle lui fit confesser hardiment la divinité de son Maître, et le poussa à un courageux martyre. C'est elle qui lui faisait dire : « Allons, nous aussi, pour mourir avec lui. » C'est encore la science de la loi de Dieu et la longanimité. Le béryl représente encore la force de Notre-Seigneur dans ses tentations et sa victoire, sa force dans la Passion jusque sur la croix et son triomphe dans sa résurrection. La couleur de l'eau frappée des rayons du soleil est celle de cette pierre ; elle indique Notre-Seigneur épanchant les eaux de ses enseignements, illuminant et réchauffant celles des saintes Écritures du soleil de sa grâce.

Par la topaze, d'un jaune brillant approchant de l'or, est représenté saint Jacques le Mineur, la sagesse et les bonnes œuvres qui en sont le fruit, l'habitude des bonnes œuvres, une sainte audace comme celle de l'apôtre pour confesser hardiment Jésus-Christ, un esprit céleste supérieur à l'adversité, toutes les vertus des saints ; en un mot, la sainteté éminente. Saint Jacques était nommé le saint par ses ennemis eux-mêmes. Par rapport à Notre-Seigneur, la topaze indique son immense sainteté qui ne peut souffrir le péché, et qui l'a fait s'incarner pour ôter le péché du monde ; les trésors de sa sagesse infinie, dont il est dit que la topaze de l'Éthiopie ne peut en égaler l'éclat, et la lumière que sa doctrine a répandue dans le monde qu'elle a embrasé.

L'agate-onyx est la charité en œuvres et la sollicitude du prochain qu'on admire dans saint Philippe, lorsqu'il s'inquiétait de la nourriture du peuple

qui suivait Jésus-Christ au désert, et qu'il avertissait le divin Pasteur des âmes que ce peuple n'avait pas de quoi manger. Nous y verrons pareillement Notre-Seigneur tout entier à combattre les vices, son innocence, sa sincérité, sa candeur, vertus qui ont brillé d'un si grand éclat en Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Le zèle du salut des âmes, la charité qui consume, l'amour du martyre et la foi accompagnée des œuvres sont marqués par le grenat ou sardoine, pierre d'un rouge ardent, attribuée à saint Barthélemy, qui, s'étant attaché des premiers à Notre-Seigneur, le suivit avec une constance qui ne se démentit jamais ; il parcourut de nombreuses provinces pour les gagner à sa loi, et il endura le plus cruel des martyres, ayant été écorché vivant, grenat précieux dans la céleste Jérusalem, tout travaillé par les persécuteurs. Nous verrons dans cette pierre constance, amour constant et ardent, doctrine et martyre. Cette pierre symbolise de même Notre-Seigneur, dissipant la crainte, nous rendant terribles au démon, et surtout la constance et l'ardeur de sa charité, qui l'a porté à livrer son corps aux bourreaux qui lui enlevèrent sa beauté, le rendant méconnaissable, ne faisant de son corps qu'une plaie, et le suspendant ainsi à la croix.

La chrysolithe figure saint Matthieu. Cette pierre brille comme l'or. Elle marque la sagesse de cet apôtre dans le témoignage qu'il rend à la vérité dans son Évangile, vrai livre d'or. La vigilance et la pénitence sont les autres vertus de cette pierre. En Notre-Seigneur, ce sera pareillement la sagesse et l'appel pressant qu'il adresse aux pécheurs pour leur salut.

L'hyacinthe est bleue. Cette gemme, symbole de la condescendance prudente, de l'obéissance et de la douceur, ne peut convenir qu'à saint Simon, dont le nom signifie « obéissant ». Elle représente aussi la suavité des mœurs célestes, l'espérance du ciel, la contemplation, l'esprit céleste, le mépris des choses terrestres et ceux dont il est dit que leur conversation est dans les cieux. Nous y verrons également Notre-Seigneur dans son obéissance jusqu'à la mort de la croix, sa miséricorde infinie qui le rendait doux et humble de cœur, le portait à se faire tout à tous, à converser avec la Samaritaine, à pardonner à la femme adultère et à Madeleine ; nous y verrons enfin sa bonté, qui l'engage à nous préserver par sa grâce de l'infirmité de l'esprit.

Saint Jude ou Thaddée était tout ardent, tout cœur, comme son nom le dit. Il est figuré par l'ardeur et le brillant de la chrysoprase ou escarboucle, rouge d'or et de feu, qui signifie charité et bonnes œuvres et acrimonie. La charité de Notre-Seigneur, qui est le feu qu'il est venu allumer en ce monde, et qu'il souhaite voir brûler dans nos cœurs, sa sévérité pour les impies, sa

grâce par laquelle il nous fait chasser le péché par la confession, sont encore d'autres significations de l'escarboucle.

Enfin saint Mathias, élevé à la dignité d'apôtre, marque la récompense que Dieu réserve à l'humilité et à la modestie, si bien symbolisées par l'améthyste, dont la couleur violette rappelle la plus humble comme la plus odorante des fleurs. Or, qui ne comprend l'excellence de cette vertu en Notre-Seigneur, qui s'est humilié jusqu'à se faire homme et revêtir l'apparence du pécheur? C'est encore Notre-Seigneur nous faisant triompher du sommeil spirituel, de la gourmandise et de la paresse.

Les apôtres ne sont pas les seuls à former la cour du roi de gloire, les saints qui, méprisant les choses de la terre pour s'élever jusqu'au ciel, s'enflamment d'ardeur à la contemplation des choses de Dieu; les forts, les âmes d'élite, ceux qui ne voient point seulement Notre-Seigneur comme homme, mais comme Dieu, ceux qui, lavés dans les eaux du baptême ou de la pénitence, se pressent à la table sainte, comme les petits de l'aigle qui volent pour se nourrir de chair et lécher le sang, ceux-là méritent de faire leur cour à Dieu. Ce sont les aiglons et les aigles qui, après avoir brisé contre la pierre, qui est Notre-Seigneur, leur bec retors, symbole du péché, après avoir dépouillé leurs vieilles plumes et s'être baignés dans la mer, s'élèvent vers le soleil, attentifs à regarder, pour puiser dans ses feux une nouvelle jeunesse, symbole de l'immortalité puisée dans la fréquentation du sacrement; car celui qui mange cette chair et boit dignement le sang du Sauveur a la vie éternelle, et le Seigneur le ressuscitera au dernier jour. Ce sont ces mêmes aigles dont Notre-Seigneur a dit : « Là où sera le corps, là se rassembleront les aigles. » Ces aigles, marques infaillibles de la véritable Église, la représentent donc aussi, c'est toute l'Église qui fait sa cour à Notre-Seigneur en s'asseyant à la table dressée par sa sagesse. Ces idées sont marquées par les aigles figurés autour de l'Hostie sainte.

Tout près sont représentés les quatre fleuves d'eau vive du Paradis, issus d'une source unique, des pieds de l'Agneau debout sur la montagne; cet agneau est celui qui ôte les péchés du monde, debout sur le Calvaire; ses pieds et ses mains percés ont laissé couler ces quatre fleuves venus de son cœur, cette eau, dont il est dit que celui qui en boira n'aura plus soif désormais. Ces fleuves figurent aussi la doctrine contenue dans les quatre évangiles et les évangélistes eux-mêmes, les Écritures qui arrosent le paradis de l'Église, les sacrements, surtout le baptême et la pénitence, qui répandent la grâce fertilisante aux quatre coins du monde, c'est-à-dire dans toute l'Église. Ce sont encore les dons du Saint-Esprit, les prédications, l'abon-

dance des grâces du Seigneur, l'intelligence des choses célestes et les quatre vertus cardinales. La Justice est symbolisée par le Nil, qui déborde aux temps convenables suivant des lois certaines; la prudence par le Phison, qui coule dans la terre de l'or; la force dans le Tigre impétueux, et la tempérance dans l'Euphrate réglé et tranquille, qui fertilise les jardins établis sur ses rives.

Après avoir parlé de la fleur mystique, Isaïe se complaît à décrire son règne. Cette fleur, le Christ jugera les pauvres et frappera de la verge de sa bouche; il tuera l'impie du souffle de ses lèvres. C'est le règne de justice et le triomphe de Dieu. Depuis dix-huit siècles, le Christ est vainqueur, le Christ règne, le Christ commande, que le Christ défende son peuple de tout mal. Il est vainqueur, il lui a été donné de marcher sur l'aspic et le basilic, de fouler aux pieds le lion et le dragon. Le soleil de justice s'est levé pour nous, et nous aussi avons pu fouler aux pieds tous ces monstres.

C'est pour cela que l'on voit ces quatre animaux réduits à servir de marchepied à la gloire du Très-Haut; ils sont vaincus; ils rampent sur leur poitrine et leur ventre, en punition de l'orgueil et de la passion; leur tête est comme clouée à terre, ils ne s'élèveront jamais à la contemplation des choses d'en haut; leurs narines dressées contre le ciel, leurs oreilles rejetées en arrière, montrent leur résistance à Dieu et la perpétuité de leur rébellion. Toute leur figure exprime leur rage impuissante contre les saints; leurs ailes sont sans force, et des enfants, figure de la faiblesse de l'humanité de Notre-Seigneur et des fidèles imitateurs de ses exemples, les foulent aux pieds; cette faiblesse est devenue force. Des animaux féroces s'acharnent après eux; le lion et le loup, le porc et le renard, le chien et l'ours, le chat sauvage et le léopard, ils s'entre-dévorent, symbole des vices, spécialement des péchés capitaux en cet ordre : orgueil et avarice, luxure et envie, gloutonnerie et colère insensée, paresse invincible et réunion de tous les vices; par la multitude de taches dont il est couvert, le léopard marque le pécheur surchargé de péchés et de crimes. C'est là comme un chaos, image des ténèbres du péché et des maux qu'il entraîne après lui; c'est la révolte, c'est l'enfer.

Là le lion, sorte de reptile, car le texte permet de supposer que ce nom de lion a été aussi donné à une espèce de serpent, signifie le démon de l'orgueil, rôdant sans cesse autour de nous, cherchant quelqu'un à dévorer; c'est le ravisseur des âmes, le prince de l'enfer, la persécution ouverte. Le dragon, brillant des plus belles couleurs, entraîne avec sa queue; il représente tous les vices; sa beauté, sa forme élégante, son port, sa force, sa rapacité, marquent sa fourberie et le désespoir qu'il cause à ceux qu'il a séduits; c'est la malice de Lucifer, et ses séductions les ruses du démon; c'est la persécution cachée,

le monde, les princes des nations hostiles à la religion, redoutables par leur puissance, et surtout l'antéchrist tout couvert de crimes, avec l'armée qu'il entraîne à sa suite. L'aspic, qui se bouche les oreilles pour ne point entendre les incantations, et qui garde le baume sans se laisser vaincre par le sommeil, représente l'avarice sourde aux prières du pauvre, l'homme rebelle à la grâce et aux avertissements réitérés du Seigneur, celui qui méprise sa parole, qui use de fraude pour demeurer dans son péché, l'obstination coupable, le démon qui tente avec force et subitement; c'est surtout la mort dans le péché, et par suite la mort éternelle; aussi est-il dit que son venin n'a point de remède; c'est, en effet, un péché qui ne sera remis ni dans ce monde ni dans l'autre, c'est le péché contre le Saint-Esprit. Le basilic, roi des serpents, c'est la concupiscence, la luxure et l'impureté; on ne peut le voir qu'il ne donne la mort, symbole parfait de ce vice infâme. Ce sont là les divers antéchrists, les princes des démons, les trois concupiscences que Notre-Seigneur a vaincues; ils ne nuiront plus désormais, parole qui aura son accomplissement dans le royaume céleste.

Par la verge de sa bouche et le souffle de ses lèvres, c'est-à-dire par la condamnation du péché et la prédication de l'Évangile, Jésus-Christ a vaincu le monde; il règne dans la paix et la justice, jugeant les pauvres, c'est-à-dire qu'il les délivre du mal et se fait le patron des délaissés, des pauvres, des doux et des simples, figurés par les brebis, les veaux et les chevreaux. Dès le début de son règne, il a envoyé ses brebis, ses apôtres, au milieu des loups pour les apprivoiser; et voilà que le loup et l'agneau habitent dans la même bergerie; le léopard est couché auprès du chevreau; le veau, le lion et la brebis paissent aux mêmes pâturages, sous la conduite d'un enfant; les petits du bœuf et de l'ours reposent côte à côte, et le lion mange la paille comme le bœuf; l'enfant à la mamelle se joue sur le trou de l'aspic, et celui qui a été sevré met la main dans la caverne du basilic.

Les agneaux sont les justes, les saints, les innocents, ceux qui vivent de la vie active; ils habitent avec les loups, longtemps leurs ravisseurs, convertis maintenant. Comme saint Paul, qui de loup devenu agneau, et associé aux brebis apôtres de Notre-Seigneur, demeura toujours ravisseur des âmes, il les ravissait désormais à Satan et à son empire pour les conduire à la bergerie. Les loups sont ici les hérétiques convertis, unis aux fidèles simples dans leur foi, et surtout au véritable agneau d'innocence Notre-Seigneur Jésus-Christ. Le léopard, c'est le païen et l'hérétique accablé de péchés, mais converti désormais, ses taches effacées par le baptême et la pénitence; il est uni au chevreau qui représente le juste confessant ses péchés; il adhère également

à Notre-Seigneur, chevreau immolé pour le péché. Le veau représente les saints croissant dans la foi; les brebis, les apôtres et les martyrs qui ont souffert leurs tourments avec patience, à l'exemple de Notre-Seigneur, qui, devant ses persécuteurs, s'est tu comme la brebis devant celui qui la tond. La brebis marque encore les simples, les innocents, les fidèles, ceux qui se vouent soit à la vie active, soit à la contemplative; et le lion qui demeure avec elle et avec le veau, c'est le tyran converti, ce sont les Césars entrant dans l'Église avec le grand Constantin. L'enfant qui les conduit aux pâturages, quel est-il, si ce n'est le Fils de la Vierge, Jésus-Christ notre divin Sauveur, ainsi nommé enfant, de la douceur de son empire, de son obéissance, de sa simplicité, de sa pureté et surtout de son humilité et de sa pauvreté? Il est, au reste, le bon Pasteur, courant après la brebis égarée, et réunissant ces bêtes féroces, nouvelles brebis qui n'étaient pas de sa bergerie. Ces pâturages, où il les conduit, ce sont les sacrements, surtout le sacrement adorable de la Sainte-Eucharistie; ce sont encore les pâturages des bonnes œuvres et ceux de sa doctrine contenue dans les saintes Écritures, en attendant les pâturages célestes, dont l'herbe toujours verte représente la verdeur éternelle du Paradis Les petits des brebis et les jeunes veaux sont les commençants dans la perfection; les lionceaux, les fils des méchants et des princes devenant eux-mêmes des prédicateurs; les petits ours sont les fils des empereurs romains, des gentils et des hérétiques convertis; ils reposent ensemble sous le joug du Seigneur. Le lion, c'est-à-dire les forts, les orgueilleux, les colères convertis, mange la paille comme le bœuf; ceux qui vivent de rapine deviendront doux; les pauvres et les riches s'uniront sous la même loi; et encore sages, docteurs et simples, se nourriront des mêmes Écritures. L'enfant à la mamelle joue sur le trou de l'aspic, celui qui est encore faible trouvera par la grâce de Dieu joie là où habitait le démon; les apôtres iront jusque dans le repaire des démons, jusque dans leurs temples, établir par leurs prédications l'empire de Jésus-Christ; ils sont nourris de la moelle des Écritures et de la saine doctrine qu'ils ont puisée auprès de Notre-Seigneur; leur lumière triomphe de l'aveuglement obstiné des pécheurs. L'enfant sevré met la main dans la caverne du basilic, et ces animaux ne nuisent point; les démons cesseront de pervertir la multitude du genre humain, étant ainsi chassés jusque dans leur fort. Cette prédiction s'est vérifiée surtout lorsque Notre-Seigneur, victorieux par sa mort, descendit aux enfers, caverne du roi des démons; il l'y assujettit à son empire, en lui faisant sentir le poids de sa divinité, et il en retira les âmes des justes qui aspiraient depuis tant d'années après leur délivrance. Il ne cesse point d'envoyer la main dans la caverne du basilic,

lorsque, subjuguant par sa puissance les cœurs des méchants, il en tire le démon qui y avait établi son trône, et l'empêche de nuire désormais.

Le règne de Notre-Seigneur fait fleurir toutes les vertus, c'est par elles qu'il règne sur les cœurs de ses sujets; aussi les principales d'entre elles sont-elles figurées assises au milieu de ce beau jardin, qui représente le royaume de Dieu, le Paradis et la sainte Église; elles sont couronnées et vêtues d'un manteau royal, car elles sont reines. On y voit la Foi, l'Espérance et la Charité, fondements de ce règne; la Charité, plus grande que la Foi et l'Espérance, occupe la place d'honneur; l'Humilité se cache derrière l'ostensoir; la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance sont établies sur l'aspic, image de la sagesse imprudente du siècle, sur le basilic, image de la haine et de l'injustice, sur le dragon, symbole de la force brutale, et sur le lion de la colère. Leurs attributs sont : pour la Foi, le livre de la doctrine; pour l'Espérance, l'ancre du salut; pour la Charité, le cœur qu'elle élève à Dieu et l'or qu'elle répand de la main droite, sa gauche ne sachant point ce que fait sa droite; pour l'Humilité, le cierge enflammé brûlant comme ignoré, elle s'enveloppe tout entière dans son manteau. La Prudence est reconnaissable à son serpent, la Justice à la balance qui doit nous peser un jour, la Force à la colonne forte que Salomon éleva au-devant du temple, et la Tempérance au soin qu'elle prend de mêler de l'eau dans le vin.

Mais voilà que le fils de Jessé va devenir un signe aux peuples; son sépulcre sera glorieux; les nations accourent et s'y rassemblent. C'est que Notre-Seigneur, élevé en croix sur la montagne, est ce signe sublime; il a tout attiré à lui comme un aimant, la croix a tiré le monde à elle; la mort de Notre-Seigneur a été sa victoire; crucifié, il est devenu roi non-seulement des Juifs, mais du monde entier; la croix est son étendard victorieux; c'est lui que ses princes les apôtres ont porté aux quatre coins du monde, figurés par les quatre branches de la croix, comme aussi par les quatre fleuves et les quatre Évangiles prêchés à toute créature. Ce signe a été rendu plus éclatant par la résurrection qui a rendu son sépulcre glorieux; ce sépulcre n'a été pour lui qu'un lieu de repos, comme une maison princière, une demeure royale. C'est vers la croix et vers ce sépulcre qu'aspirent tous les peuples chrétiens, parce que c'est la mémoire de la mort et de la résurrection de Notre-Seigneur, et partant de sa gloire. Le Christianisme s'est répandu par tout le monde; les nations entières qui ont vu la gloire de Dieu se sont fondues dans la grande famille; elles ont volé, avec une rapidité égale à celle de la prédication, se ranger sous l'étendard de la croix, par lequel seul il nous est donné de triompher. C'est le signe auquel on nous reconnaît; c'est de ce signe qu'est

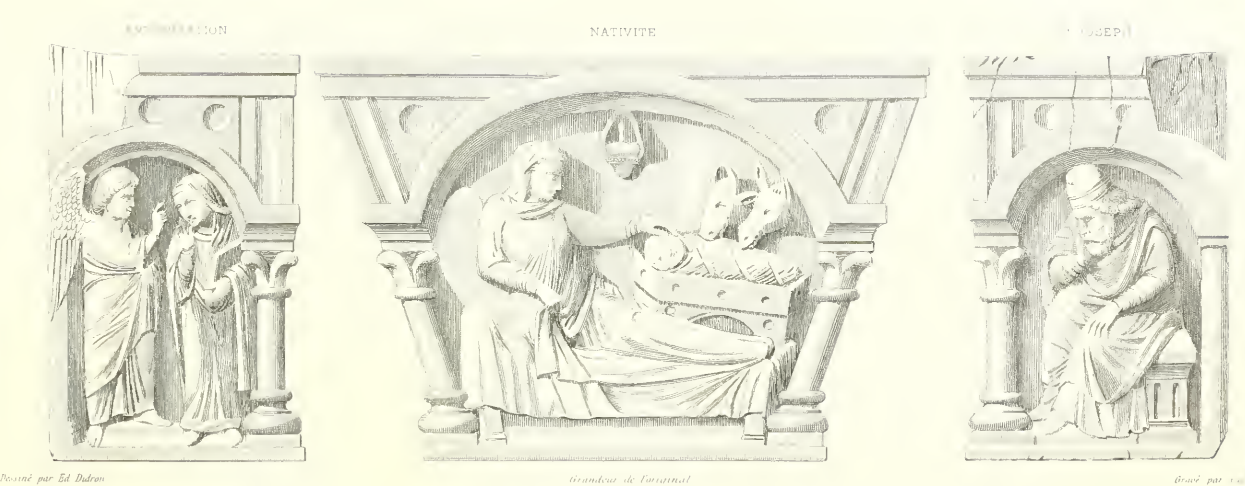
marqué le front des serviteurs de Dieu, qui seront à cause de lui épargnés au jour de la vengeance. Telles sont les raisons qui ont fait placer sur l'ostensoir la croix et le sépulcre de Notre-Seigneur.

Il ne nous reste plus qu'à parler de la custode, fermée d'un cristal, symbole de la plus pure des vierges. Cette custode ou pyxide, boîte qui renferme la sainte Hostie, s'appelle « lunule », petite lune, dans la langue liturgique. Elle prenait autrefois la forme de croissant, c'est aujourd'hui une lune pleine. Cet astre, en opposition avec le soleil, ce beau luminaire, moindre que le soleil, plus grand que les autres, c'est l'Église, petite d'abord, et qui, croissant ensuite, s'est répandue sur tout l'univers; elle tire toute sa lumière des enseignements de Notre-Seigneur, et la répand au milieu des obscurités de la philosophie du siècle. C'est encore Marie, moindre que Jésus, plus grande que tous les saints : seule, elle illumine la sainte Église plus que toutes les planètes et toutes les étoiles réunies, plus que les apôtres et les saints. Elle nous éclaire dans la nuit de ce monde, alors que Notre-Seigneur se cache à nos regards, c'est-à-dire elle est notre refuge dans les adversités. Elle reçoit cependant sa lumière du soleil et nous la transmet; par son canal, nous recevons la grâce que nous octroie son divin Fils; par elle, nous allons à Notre-Seigneur. C'est elle qui l'a produit au monde; par un prodige nouveau, suivant un docteur, le soleil se cache dans l'étoile; l'aube dans le crépuscule, le créateur dans sa créature, la fille a mis au monde son père; et le dévot saint Bernard s'écrie : « L'ange du grand conseil est né de la Vierge, le soleil de l'étoile; de même que l'astre envoie ses rayons, ainsi la Vierge a enfanté son Fils, et comme l'astre ne tire aucune corruption du rayon, ainsi la Vierge-mère de l'enfantement. »

O Marie, belle étoile du matin, lune brillante dans les splendeurs des cieux, réfléchissez sur nous un rayon de votre divin Fils; nuée lumineuse, dirigez nos pas dans ce désert vers la source de toute lumière; vierge de clémence, dites à votre divin Fils qu'il vous étende vers nous, afin que nous ne mourrions point; fleur suave, répandez sur nous vos parfums, si semblables à ceux que répand votre Jésus; vous êtes la mère du vrai Salomon, qui vous a promis de vous accorder tout ce que vous lui demanderiez. Quand donc vous serez debout en la présence du Seigneur, souvenez-vous, Vierge mère de Dieu, de ne lui dire que du bien de nous, pour qu'il détourne de nous son indignation, et obtenez-nous de lui que, l'ayant adoré sur la terre, et ayant cherché à illustrer la gloire de son règne, nous puissions continuer à l'adorer dans le ciel, au milieu des splendeurs de son règne éternel.

L'ABBÉ J. POUGNET.





Dessiné par Ed Didron — *Grandeur de l'original* — *Gravé par*

VIERGE OUVRANTE

IVOIRE DU LOUVRE — XIIIE SIECLE

Publié par — *Imprimé par A. Isollet 35 quai de la Tournelle Paris*

LES IMAGES OUVRANTES

SUITE ET FIN [1].

Le socle sur lequel repose la statuette ouvrante du Louvre a une forme singulière : il est, à sa partie supérieure, aussi large que la figurine, mais il se rétrécit beaucoup de haut en bas ; il en résulte que les deux colonnettes romanes, supportant l'arc en cintre surbaissé placé en avant, sont disposées obliquement aux angles de ce petit piédestal. Les deux faces latérales sont décorées de la même manière.

Sur le devant, encadrée par l'arc en cintre écrasé dont l'effet décoratif est plus étrange que choquant, est sculptée la Nativité. La Vierge, couchée, se redresse à demi sur son lit et, de la main gauche, semble caresser ou bercer l'Enfant divin. Jésus est strictement enveloppé de langes serrés autour de son corps par des bandelettes. Il repose sur une crèche élevée, de forme rectangulaire et décorée d'arcatures. L'âne et le bœuf appliquent leur bouche sur le corps du nouveau-né pour le réchauffer de leur haleine ; ces animaux justifient la prophétie d'Isaïe : le bœuf a reconnu son maître, et l'âne la crèche de son seigneur.

Sur l'un des côtés latéraux, le sculpteur a dû, faute de place, reléguer saint Joseph. Le père nourricier de Jésus-Christ est assis ; son attitude exprime parfaitement une contemplation profonde mélangée de recueillement ; il pose sa tête, qui est coiffée du bonnet juif, sur sa main droite.

De l'autre côté est figurée l'Annonciation. Les deux personnages qui composent cette scène sont debout. En parlant à la Vierge, l'ange lève la main droite, tandis qu'il ramène les plis de son manteau de la main gauche. Le lys symbolique est absent. Marie tient un livre et semble surprise des paroles qui lui sont adressées.

1. Voir les « Annales archéologiques », tome XXVI, page 410, et tome XXVII, page 51.

Cette belle Vierge du Louvre n'est pas unique, mais elle est le monument de ce genre le plus parfait qui soit connu; on peut même supposer qu'elle est le modèle, le type qui a servi pour l'exécution des autres statuettes ouvrantes de Marie, produites par le XIIIe siècle, du moins de celles qui sont conservées aujourd'hui dans nos collections publiques. Ainsi le musée de Lyon et le musée archéologique de Rouen[1] possèdent chacun une figurine en tout semblable, ou à peu près, à notre statuette du Louvre. Ces trois images ouvrantes, taillées dans l'ivoire, ont entre elles une ressemblance assez complète pour qu'on soit en droit de supposer qu'elles sortent du même atelier de sculpteurs. Je dis du même atelier et non de la même main, avec intention, car, si les deux exemplaires appartenant à Lyon et à Rouen paraissent être une reproduction du précieux monument que je viens de décrire, ils lui sont très-inférieurs sous le rapport de l'art : on y sent une main moins habile et, vraisemblablement, celle d'un élève.

Avant tout, il est nécessaire de remarquer que la Vierge de Lyon[2] tient l'Enfant-Jésus droit devant elle dans une auréole elliptique, tandis qu'à Rouen, la disposition est pareille à celle de l'ivoire du Louvre.

Les sujets figurés à l'intérieur des trois statuettes sont absolument les mêmes, comme l'ordre dans lequel ils sont distribués, sauf, toutefois, quelques différences assez importantes, et surtout fort curieuses, au panneau central. La comparaison est trop intéressante à faire pour la négliger.

En ce qui concerne la scène du Crucifiement, nous remarquerons d'abord que l'erreur signalée plus haut, à propos de l'ivoire du Louvre et relativement à la place occupée par le soleil et la lune, n'existe pas à Lyon et à Rouen. Ici, le soleil est bien à la droite de Jésus crucifié et la lune à sa gauche. Si donc ces deux ivoires sont des copies de celui de Paris, il y a eu rectification, ce qui prouve la science iconographique des artistes du temps. En outre, dans la statuette de Lyon, l'agneau qui remplace le titre de la croix est posé sur un disque en forme de quatre-feuilles, au lieu de l'être sur un disque circulaire comme dans les autres figurines, et il tient une croix ornée d'un pennon, tandis qu'à Paris et à Rouen la croix ne porte pas cet appendice. Enfin, détail considérable, l'ivoire de Rouen nous montre la main bénissante de Dieu le Père placée entre la tête de Notre-Seigneur et l'agneau qui est soutenu par deux anges.

1. La statuette en ivoire de Rouen provient, selon M. Alfred Darcel, de l'église de Bosc-Guérard, qui est un édifice en plein cintre du XIIIe siècle.

2. Cette statuette a été placée dans la galerie de l'histoire du travail à l'exposition du Champ de Mars, en 1867.

Une distraction du sculpteur, je suppose, lui a fait oublier de nimber Jésus-Christ en croix dans l'ivoire de Lyon, comme il l'est à Rouen et à Paris. Mais la statuette de Rouen offre cette particularité tout à fait étrange que Notre-Seigneur a le nimbe crucifère dans les trois sujets du Crucifiement, de la Résurrection et de l'apparition à Madeleine, quand l'artiste a cru devoir le lui refuser ailleurs.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans les différences qui existent entre les trois monuments d'ivoire dont nous nous occupons consiste, incontestablement, dans la manière d'exprimer l'idée de résurrection qui accompagne, sur le même panneau, la mort et l'ensevelissement de Jésus. L'ivoire du Louvre nous montre, immédiatement au-dessous de la scène de l'onction, préliminaire de la mise au tombeau du Christ, un jeune lion que le souffle de son père rappelle à la vie; or ce sujet est remplacé à Lyon par le pélican dont le sang sert à la nourriture de ses petits, admirable image de dévouement et de sacrifice, qui se rapporte plus directement à la mort du Fils de Dieu. A Rouen, le même compartiment contient Jonas sortant du corps de la baleine, symbole célèbre de la Résurrection, celle-ci étant la préoccupation dominante de l'artiste dans les deux ivoires de Paris et de Rouen.

Une dernière variante à signaler concerne les deux anges placés dans l'intérieur de la tête de la Vierge aux côtés du Christ. Notre ivoire du Louvre nous présente les anges debout et en adoration, étendant les mains vers Jésus. A Lyon, nous les voyons dans la même attitude, mais portant chacun une couronne qu'ils semblent offrir au roi du ciel. La statuette de Rouen ne contient pas ces deux anges, le Christ étant isolé, en conséquence de cette particularité que les volets ne s'élèvent pas au-dessus des épaules de la Vierge : ils recouvrent simplement le corps en se rabattant, à l'exclusion de la tête, de façon à laisser toujours visible la petite figure de Notre-Seigneur assis, bénissant et tenant l'Évangile, qui est sculptée sur la face postérieure du crâne de sa mère.

Je terminerai cette petite étude en signalant ce fait que les deux ivoires du musée des Beaux-Arts de Lyon et du musée archéologique de Rouen ont conservé des traces de peinture et de dorure qui ont disparu sur celui du Louvre. Je pense, effectivement, que la charmante figurine possédée aujourd'hui par notre grand musée national a dû être peinte ou dorée, si même la peinture et la dorure n'ont pas été employées concurremment. La main de l'homme n'aurait-elle pas achevé ce que l'action du temps avait commencé?

ÉDOUARD DIDRON.

L'ICONOGRAPHIE RUSSE

Il a paru dernièrement à Moscou une publication intéressante au point de vue de l'histoire de la peinture religieuse en Russie : c'est la reproduction exacte, le fac-simile d'un recueil de dessins exécutés vers la fin du XVIe siècle et appartenant à M. de Stroganoff. Cette publication, faite sous la direction et par les soins de M. Victor de Boutovsky, qui l'a fait précéder d'une courte préface en langue russe, forme un volume petit in-4° portant ce titre : « Stroganovskii iconopisnii litsevoi podlinik. » Ce volume se compose de 214 feuillets contenant chacun plusieurs figures de saints de la hauteur de neuf centimètres, rangés isolément ou en groupes, et, en outre, quelques compositions à plusieurs personnages de petites dimensions. Chacune des figures de saints ou chaque scène est accompagnée d'un texte très-court en langue russe écrit au-dessus à la même époque, donnant le nom du saint ou le titre de la fête et quelques indications pratiques ayant rapport au caractère des figures, à la couleur de leurs vêtements, etc. Le tout est rangé dans l'ordre de l'année ecclésiastique et renferme ainsi la matière d'un calendrier ou, comme disent les Russes, Meciatsoslov, ce que les Grecs appellent Ménologe, Ménées.

Il a été souvent question dans les « Annales archéologiques » du « Guide de la peinture », ouvrage rédigé en Grèce par des moines du Bas-Empire, dont une copie a été rapportée du mont Athos à Paris, par Didron aîné, qui en a publié la traduction faite par M. Paul Durand, en l'accompagnant d'une introduction et de nombreuses notes [1]. Cet ouvrage existe aussi en langue russe. J'ignore si ces textes ont été publiés, mais je constate que le manuscrit de M. de Stroganoff, qui nous occupe aujourd'hui, peut être considéré comme un chapitre du « Guide de la peinture » augmenté de dessins, ce qui ajoute

1. « Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine », avec une introduction et des notes, par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, « le Guide de la peinture » par le Dr Paul Durand. Paris, Imprimerie royale, 1845.

nécessairement à son intérêt. Ce chapitre concerne les caractères à donner aux figures des saints et à la composition des sujets de certaines fêtes. Cependant il faut observer que les matières ne sont pas rangées dans le même ordre dans « le Guide de la peinture » et dans le manuscrit que j'appellerai « Manuel Stroganoff ». Le « Guide » énonce les saints dans un ordre méthodique groupant ensemble les prophètes, les douze apôtres, les évangélistes, les soixante-dix saints apostoliques, les évêques, les diacres, les martyrs, les anargyres, les moines ou solitaires, les saintes martyres, etc., etc. Enfin il indique à part comment on doit représenter les martyrs de l'année, donnant la liste de ces derniers dans l'ordre des mois et répétant parfois des saints déjà nommés. De son côté, le « Manuel » donne toute la nomenclature des saints dans un seul ordre, celui du calendrier ecclésiastique. Du reste, le « Manuel », pas plus que le « Guide », ne mentionne pas tous les saints martyrs et autres dont l'Église grecque fait mémoire ; il est facile de s'en convaincre en consultant les ménologes et les vies des saints.

Les dessins du « Manuel » sont exécutés au trait avec quelques ombres et ne sont pas achevés : les yeux, les nez, les bouches sont indiqués d'une façon toute rudimentaire à l'aide de petites lignes et de points ; ces dessins ne sont donc que des esquisses destinées à guider les peintres, afin qu'ils exécutent les personnages et les sujets avec certains types traditionnels. Ce sont des poncifs indiquant s'il faut représenter tel saint jeune ou vieux, imberbe ou avec une barbe de telle ou telle forme et, en outre, avec tel ou tel costume servant à distinguer les évêques, les diacres, les moines, les militaires, etc., etc. Les artistes qui se servaient de ce manuel pouvaient remarquer qu'il faut toujours peindre un apôtre les pieds nus, un évêque avec son pallium ou omophore, quelquefois avec sa mitre, un diacre avec son encensoir et la boîte à encens, un moine avec son manteau à capuchon, les anargyres (qui donnaient des remèdes gratuitement) avec leurs boîtes à médicaments. Tels sont les principaux signes caractéristiques indiqués par les dessins ébauchés et assez grossièrement exécutés contenus dans le « Manuel Stroganoff » et complétés par quelques mots d'une écriture cursive remplie d'abréviations qui accompagnent les dessins. Certains accessoires ont été négligés par le dessinateur qui les a laissés au bout de son pinceau : ainsi plusieurs saints diacres ont une main fermée destinée à tenir un encensoir qui n'est pas dessiné ; beaucoup d'autres saints ont une main également fermée destinée, celle-ci, à tenir cette petite croix que nous voyons si souvent dans les images grecques de toute espèce et sur quelques anciennes images latines ; les armes des militaires, lances, épées, etc., manquent souvent ; quant à ces

autres accessoires ou attributs placés à côté du saint et si communs chez les Latins, on en voit très-peu dans les dessins du Manuel russe, à peine deux ou trois; pourrait-on augmenter ce nombre insignifiant au moyen de renseignements puisés à d'autres sources? Je suis porté à le croire, parce que dans le petit nombre de matériaux que j'ai pu consulter j'en ai remarqué plusieurs, et on sait qu'il a été exécuté en Grèce, en Russie, à Vienne, à Venise, etc., un nombre considérable de tableaux et gravures dont bien peu ont été rapportés dans nos pays, surtout si l'on observe que ceux qui nous sont parvenus représentent, pour la plupart, des figures de Jésus-Christ, de la Sainte-Vierge et de quelques saints martyrs très-connus. Je possède une petite peinture grecque représentant saint Stylien tenant un enfant emmaillotté et cette phrase en grec : « O gardien naturel des enfants, présent de Dieu. » Le Guide de la peinture (p. 333 de la traduction) donne le signalement du saint avec la phrase que je viens de transcrire, mais ne parle pas de l'enfant. J'ai dit précédemment (Annales archéologiques, t. XXV, p. 155) qu'on représentait saint Sisoès regardant Alexandre dans son tombeau; j'indique seulement ces deux renseignements, mais je suis persuadé qu'on en trouverait beaucoup d'autres; j'en indiquerai peut-être encore quelques-uns dans le cours de ce petit travail critique.

Le Manuel Stroganoff a nécessairement beaucoup de rapport avec les calendriers slaves publiés par les Bollandistes (Acta Sanctorum, Maii, t. I) et Assemani (Kalendaria Ecclesiæ universæ, t. V, VI); mais la publication de M. de Boutovsky offre un intérêt particulier, soit à cause de l'exactitude avec laquelle l'original a été copié, soit à cause des indications écrites près des dessins. Il ne faut pas trop faire attention au style des figures, tel que nous le voyons dans les gravures des « Acta SS. » et des « Kalendaria »; il est évidemment inexact sur les premières, et il est à peu près imperceptible sur les secondes. Quant au style des édifices qui se trouvent dans les sujets, il est tout à fait byzantin dans le calendrier des « Acta SS. »; si bien qu'on croirait celui-ci exécuté dans un couvent de la Grèce; mais, sur les gravures des « Kalendaria », il paraît ressembler à celui employé dans le Manuel Stroganoff et qui est ce style russe qui se distingue par des arcades allongées et surélevées et par des dômes d'une forme bizarre et particulière au pays. Les deux calendriers sont accompagnés de commentaires expliquant les figures, celui d'Assemani me semble préférable à l'autre.

Voici la liste des saints et des fêtes nommés et dessinés dans le Manuel Stroganoff; je l'ai dressée en m'aidant du calendrier des Bollandistes et des Ménées qui se trouvent dans différents livres grecs et slaves que je possède.

J'ai laissé en blanc plusieurs noms que je n'ai pu lire ou deviner, et j'ai ajouté quelques observations; mais j'ai laissé beaucoup de questions à expliquer ou à éclaircir parce que le temps me manque pour faire toutes les recherches nécessaires.

J'ai dit que le « Manuel » suivait l'ordre de l'année ecclésiastique; cette année commence au mois de septembre, suivant un usage adopté depuis les premiers siècles par les Églises du rit grec et qui se relie à la manière de compter par indictions. L'emploi des indictions ou cycles de quinze ans commença en l'année 312 après Jésus-Christ: on s'en servait jadis pour dater les actes publics; il y en eut de plusieurs sortes, dont l'une, celle de Constantinople, commençait avec l'année des Grecs au premier jour de septembre. Voilà ce que disent les historiens. L'usage de commencer l'année à cette époque est donc ancien et propre aux Grecs qui l'ont fidèlement conservé dans leur Église, ainsi qu'on le voit dans les livres d'offices les plus modernes où les Ménées commencent toujours par ces mots: « Mois de septembre ayant trente jours... commencement de l'Indiction, c'est-à-dire de la nouvelle année. » Il en est de même chez les Russes.

MOIS DE SEPTEMBRE.

1. Saint Siméon le Stylite, sur sa colonne. Sainte Marthe.

2. Saint Mamas, martyr. Saint Jean le Jeûneur, patriarche de Constantinople.

3. Saint Anthyme, évêque martyr. Saint Théoctiste, moine.

4. Saint Babylas, évêque d'Antioche, et trois enfants, martyrs. Le saint prophète Moyse et un saint évêque, groupés ensemble.

5, 6, 7 et 8 manquent.

9. Saint Joachim et sainte Anne. Saint Sévérien, martyr, placé plus loin.

10. Les saintes martyres Menodora, Metrodora et Nymphodora. Elles sont nu-tête, ce qui est rare dans les peintures byzantines.

11. Sainte Théodora, pénitente d'Alexandrie.

12. Saint Autonome, évêque en Italie, martyr.

13. Saint Corneille, le centurion.

14. L'Exaltation de la sainte Croix. Sujet: Église; en avant, sur une estrade, l'évêque saint Macaire élève la croix au-dessus de sa tête (la croix n'est pas dessinée). Acolytes. Constantin et Hélène, groupe de personnages. Plus en avant, invention de la croix; trou dans le Golgotha où sont couchées

les trois croix, individu qui creuse le rocher, groupe composé de l'empereur (ce devrait être sainte Hélène) et de sa cour; autre groupe formé par un évêque et son clergé.

15. Saint Nicétas, martyr; costume militaire.

16. Sainte Euphémie, martyre.

17. Les saintes Foi, Espérance et Charité avec leur mère sainte Sophie, martyres.

18. Saint Eumène, évêque de Gortyne. Dans le calendrier des bollandistes ce saint est coiffé d'une mitre pointue et son costume épiscopal est plus distinct.

19. Les saints Trophime, Sabbat et Dorymédon, martyrs. Saint Théodore, moine, avec deux jeunes saints en costume moscovite.

20. Saint Eustache, sa femme sainte Tatiana et leurs deux enfants. Saint Michel, prince, et saint Théodore, son domestique. Ce sont deux Slaves, probablement; le premier est ici couronné et tient une épée. Sur le calendrier des bollandistes il tient aussi une épée et est coiffé d'un turban ou plutôt d'un bonnet.

21. Saint Codrat, disciple des apôtres. Le saint prophète Jonas.

22. Saint Phocas, évêque de Synope, martyr. Saint Jonas, moine.

23. La conception de saint Jean le Précurseur. Sujet : Le temple, autel avec ciborium pointu. L'ange parle à Zacharie; groupe de personnages.

24. Sainte Thècle, première femme martyre. Vêtement court.

25. Sainte Euphrosine. Mort de saint Serge, sujet.

26. Saint Jean le Théologos (l'Évangéliste).

27. Saint Callistrate et sainte Epicharide, martyrs. Saint Sabbat, moine.

28. Saint Chariton, moine.

29. Saint Cyriaque, moine.

30. Saint Grégoire, évêque, apôtre de l'Arménie. Saint Grégoire ?, moine.

MOIS D'OCTOBRE.

1. Fête de la protection de la très-sainte Mère de Dieu. (Pokrov, omophore, scapulaire, voile, protection.) Sujet : Intérieur d'une église; en haut, Jésus-Christ bénissant des deux mains; au-dessous, la sainte Vierge en pied tenant des deux mains une draperie, une longue et étroite étoffe; deux anges volant étendent une étoffe de même forme au-dessus de la sainte Vierge; en bas, un saint diacre, dans une chaire ou un ambon, tient un cartel; groupes de saints sur les côtés. En parlant de cette fête, le P. Martinof prétend

qu'elle est particulière à l'Église russe et étrangère à l'Église grecque. Son origine serait une apparition de la sainte Vierge aux deux saints André et Épiphane qui auraient vu dans l'église des Blaquernes, à Constantinople, la sainte Vierge, entourée de plusieurs saints, couvrant de son omophore le peuple réuni à l'église. (Les manuscrits slaves de la bibliothèque Impériale de Paris, p. 85.) Je ne suis pas tout à fait du même avis, et je pense que les Russes ont exprimé plus complétement une légende racontée par les Grecs, s'ils n'en ont mêlé deux ensemble. En effet, les Grecs font mémoire depuis longtemps, au 1[er] octobre, de saint Romain, diacre au VI[e] siècle, et surnommé le Musicien, Ρωμανὸς ὁ μελῳδός; ils disent qu'il a composé les Κόντακια (Antiennes) qui se chantent dans leurs offices, et racontent qu'étant occupé à composer dans une église de Constantinople, la veille de Noël, il s'endormit, puis se réveilla ayant dans la bouche un papier qu'y avait déposé la sainte Vierge pendant son sommeil et sur lequel était écrit un Κόντακιόν, celui qui, depuis cette époque, se chante à Noël et qui commence par ces mots : « La Vierge enfante aujourd'hui le supersubstantiel. » De leur côté, les Slaves font également mémoire de saint Romain le 1[er] octobre, et, dans une gravure qui est placée à ce jour dans un de leurs livres de prières, je distingue clairement ce saint tenant son Κόντακιόν. Je le vois également ainsi et dans un ambon sur un cuivre russe qui m'a été communiqué par le P. Martinof, mais là le saint est accompagné de deux personnages nimbés, dont un, les bras et les jambes nus, montre à l'autre, vêtu d'une robe et d'un manteau, la sainte Vierge apparaissant en haut ; c'est André qui, selon la légende rapportée par le P. Martinof, dit à Épiphane : « Vois-tu notre Reine et notre Souveraine prier pour le monde entier ? — Oui, je la vois, père vénéré, répondit celui-ci, je la vois couvrir de son omophore plus brillant que l'ambre le peuple réuni à l'église. » Ces deux saints, qui ont peut-être leurs noms écrits sur leurs nimbes, mais d'une façon illisible, se retrouvent, avec les mêmes costumes, la même pose et les mêmes gestes, sur le dessin du « Manuel. »

1. Le saint apôtre Ananias, un des soixante-dix.
2. Saint Cyprien et sainte Justine, martyrs.
3. Saint Denis, évêque et martyr (l'Aréopagite).
4. Saint Hiérothée, évêque d'Athènes.
5. Sainte Charitine, martyre.
6. Saint Thomas, apôtre.
7. Saint Serge et saint Bacque, martyrs.
8. Sainte Pélagie.
9. Saint Jacques, fils d'Alphée, apôtre. Saint Andronic, moine.

10. Saint Eulampios et sa sœur sainte Eulampia, martyrs.

11. Saint Philippe, un des sept diacres. Saint Théophane et un autre saint, moines. Le septième synode de Nicée. (Septième concile général, deuxième de Nicée.) Sujet : Église; au-devant estrade, en haut de laquelle sont assis sur un trône l'empereur et l'impératrice ; au même rang, sont assis quatre évêques; sur deux autres siéges au-dessous, deux groupes d'évêques et religieux debout : deux de ces évêques tiennent l'un un linge sur lequel est représentée la tête de Jésus-Christ (sainte Face), l'autre un tableau représentant la sainte Vierge et l'enfant Jésus. Le second concile de Nicée a eu lieu au sujet des saintes images. Lorsque le « Guide de la peinture » prescrit la manière de peindre ce concile, il dit (p. 351) : « Le roi Constantin, petit enfant, et sa mère Irène, assis sur des trônes. » Ici le dessinateur a représenté à tort l'empereur aussi grand que sa mère. Plus anciennement on donnait moins d'importance, dans les peintures, aux présidents honoraires des conciles. La miniature du ménologe du Vatican, qui représente ce même concile au 12 octobre, nous montre, au fond, la croix, puis, de chaque côté et en hémicycle sur des bancs, l'empereur et les évêques.

12. Les saints martyrs Probe, Taraque et Andronic.

13. Saint Carpos, saint Papyle, diacre, martyrs. Sainte .....

14. Les saints Nazaire, Gervais, Protais et Celse, martyrs ; les deux premiers en costume militaire.

15. Saint Lucien, prêtre, saint Euthyme, moine, et un autre saint Euthyme.

16. Saint Longin, le centurion. Sa main droite fermée devra tenir une lance.

17. Le saint prophète Osée. Saint André, moine, martyr.

18. Saint Luc, apôtre et évangéliste.

19. Saint Varus, martyr. Le saint prophète Joël; comme Osée, il tient un cartel sur lequel est une inscription. Saint Sadotha.

20. Saint Artemios, martyr. Sainte Cléopâtre, avec un petit enfant.

21. Saint Hilarion, moine. Saint Hilarion, évêque.

22. Saint Abercios, évêque, mitre ronde. S..., moine. Les sept enfants d'Éphèse (sept Dormants). Sujet : Grotte, les sept enfants inclinés devant un évêque agenouillé suivi d'un moine et de trois personnages.

23. Saint Jacques, apôtre, premier évêque de Jérusalem, costume épiscopal.

24. Saint Arethas, martyr, costume militaire. S..., évêque.

25. Saint Notarios, saint Martyrios, martyrs. Saint Abramios, moine.

26. Saint Demetrius, grand martyr, costume militaire, lance, bouclier.

27. Saint Nestor, martyr; costume militaire, épée, lance, casque sur l'épaule.

28. Saint Térence et sainte Néonile, sa femme, martyrs. Sainte .....

29. Sainte Anastasie, la Romaine, tenant une petite boîte comme celle que portent les anargyres. S..... Saint Abramios, moine. L'Église grecque, comme l'Église latine, célèbre en octobre et en décembre la mémoire de deux saintes du nom d'Anastasie ; elle donne à la première le surnom que je viens de transcrire et désigne ainsi la seconde : « Celle qui donne des médicaments. » Ce serait donc plutôt dans les mains de celle du 25 décembre que le dessinateur aurait dû mettre la petite boîte.

30. Saint Zénobe et sainte Zénobie, sa sœur, martyrs.

31. Saint Stachys, saint Amplios et un troisième. C'est un groupe de trois des soixante-dix ; ils sont chaussés, contrairement à l'habitude.

MOIS DE NOVEMBRE.

1. Les saints martyrs Cosme et Damien, anargyres. Ils tiennent la petite boîte renfermant les remèdes qu'ils distribuaient gratuitement aux malades.

Le « Guide de la peinture », d'accord avec le ménologe du Vatican, dit qu'il y a trois séries de saints anargyres nommés Cosme et Damien : ceux de Rome (1er juillet), ceux d'Asie (17 octobre) et ceux d'Arabie (1er novembre). Notre « Manuel » ne parle pas de ceux du mois d'octobre. Le père Reynoldus Dehnius a réuni, dans un gros volume publié à Vienne en 1660, les actes et les offices de ces saints homonymes, avec commentaires et planches sur lesquelles on voit les saints Cosme et Damien des mois d'octobre et de novembre du ménologe du Vatican et la peinture en mosaïque de l'église des saints Côme et Damien, qui est à Rome, et où l'on voit les figures des deux patrons dont le martyrologe romain fait mémoire le 27 septembre.

2. Les saints martyrs Acindine, Pégase, Aphtone, Elpidéphore et Anempodiste.

3. Les saints martyrs Acepsimas, évêque, Joseph, prêtre, et Aithalas, diacre.

4. Saint Joannicios, moine, et les saints martyrs Nicandre, évêque, et Hermas, prêtre.

5. Les saints martyrs Galaction et Epistème, sa femme. Jonas, archevêque de Novgorod.

6. Saint Paul, archevêque de Constantinople. Mort de Barlaam de Novgorod. Sujet : église, tombeau, groupes.

7. Saint Hiéron, le premier nommé sur la liste des trente-trois martyrs de Melytène. Saint Lazare, moine.

8. Sobor de l'archistratége Michel. Le sujet de cette fête des anges est figuré par un groupe des esprits célestes symétriquement disposés et portant dans un cercle la figure à mi-corps de Jésus-Christ.

9. Les saints martyrs Onésiphore et Porphyre et sainte Matrone.

10. Les saints apôtres Eraste, Olympas et Rhodion, des soixante-dix.

11. Les saints martyrs Ménas, Victor et Vincent, le diacre d'Espagne ; saint Théodore le Studite, moine et poëte, qui a composé plusieurs parties des offices chantés ; saint Maxime, ermite peu vêtu.

12. Saint Jean l'Aumônier, archevêque d'Alexandrie, et saint Nil, moine.

13. Saint Jean Chrysostome. La douce figure du célèbre archevêque de Constantinople est bien connue, on l'a reproduite d'après des peintures grecques pour la mettre en tête de certaines éditions de ses œuvres.

14. Saint Philippe, apôtre, et saint Grégoire, évêque.

15. Les saints martyrs Gourias, Samonas et Abibos, les deux premiers en costume civil, le troisième en diacre. S..., évêque. En Russie, on reproduit souvent par la peinture, la gravure ou autrement, beaucoup de saints du calendrier, isolément ou par groupes, même ceux qui nous semblent les moins connus. Ainsi je possède un petit tableau moderne qui représente ensemble les trois martyrs que je viens de nommer.

16. Saint Mathieu, apôtre.

17. Saint Grégoire, évêque de Néocésarée.

18. Les saints martyrs Platon et Romain.

19. Le saint prophète Abdias et le saint martyr Barlaam.

20. Saint Grégoire le Décapolite et saint Proclos, archevêque.

21. L'entrée de la Mère de Dieu au temple. Sujet : la sainte Vierge, enfant, est présentée par ses père et mère suivis d'un groupe de femmes. Le grand prêtre la reçoit sur les marches du temple ; plus haut, elle est assise sur un trône sous un ciborium, et, conformément à la légende, reçoit sa nourriture des mains d'un ange.

22. Saint Philémon, apôtre. C'est ici le seul saint du jour, mais dans les Ménées on fait en outre mémoire de deux autres apôtres (des soixante-dix), Appias et Onésime, de sainte Cécile, de Rome, et de ses compagnons Valérien et Tiburce. Des observations de ce genre pourraient être faites à chaque instant.

23. Saint Amphiloque et saint Grégoire, évêques.

24. Sainte Catherine, couronnée; saint Mercure, militaire, et un saint moine. La sainte est également couronnée sur le calendrier des bollandistes, et de plus elle tient la roue, instrument de son supplice. Les peintures et gravures grecques et russes la représentent toujours ainsi et ajoutent encore, quelquefois, une sphère posée à ses pieds, parce que c'était une savante qui discutait avec les rhéteurs. Voilà sans doute pourquoi plusieurs sociétés savantes avaient autrefois choisi sainte Catherine pour leur patronne. Je lis dans une brochure publiée en 1859 par M. Dugué de la Fauconnerie, sur le tribunal de la Rote, qu'on ignore l'origine du nom de ce tribunal; ne serait-ce pas tout simplement la roue de sainte Catherine? d'autant mieux qu'on voit sur les sceaux de ce tribunal une sainte tenant une palme.

25. Saint Clément, de Rome, et saint Pierre, d'Alexandrie.

26. Saint Alype, stylite, et saint Georges, militaire.

27. Saint Jacques, costume civil; saint Jacques, de Perse, évêque martyr, la tête coiffée d'une mitre ronde; saint Pélade.

28. Saint Étienne le Jeune, moine martyrisé par les iconoclastes; il tient un petit tableau représentant la sainte Vierge et l'enfant Jésus; saint Irénarque, martyr.

29. Les saints martyrs Paramon, Philomen et Acace.

30. Saint André, apôtre.

MOIS DE DÉCEMBRE.

1. Le saint prophète Naum.

3. Le saint prophète Abacum.

3. Le saint prophète Sophonie.

4. Sainte Barbe, martyre couronnée; saint Jean de Damas, la tête enveloppée d'une étoffe qui retombe sur les épaules. Le calendrier des bollandistes représente aussi sainte Barbe couronnée, mais les anciennes images grecques la représentent simplement voilée. Je la trouve même encore ainsi dans une édition des Ménées publiée à Venise en 1628, où elle est à côté d'une figure de saint Jean Damascène, coiffée d'une espèce de turban.

5. Saint Sabas, moine, auteur du livre de prières appelé « Typique. »

6. Saint Nicolas, évêque de Myre. Ce saint étant le grand patron de la Russie, ses images sont naturellement très-répandues dans ce pays, qui nous en a transmis un grand nombre. Je possède la copie d'une peinture qui le re-

présente les bras étendus, tenant de la main gauche une église et de la droite un sabre nu. Cette figure effrayante fait contraste avec une antienne de son office dont les lettres forment une jolie bordure autour du tableau ; elle commence ainsi : « Tu nous as donné les règles de la foi et l'image de la douceur. » Les images grecques de saint Nicolas ont été très-répandues en Occident. J'ai vu à Saint-Pierre de Rome une mosaïque moderne qui le représente nu-tête, avec une chasuble couverte de petites croix et bénissant à la manière grecque. On trouve ce saint avec son ancien type jusque sur une gravure en tête d'un petit volume intitulé : « Office de saint Nicolas, évêque de Myre, patron de l'église paroissiale de Rethel-Mazarin. — Rethel, 1773. » Cette gravure a pour titre : « La vraie image de saint Nicolas, dit le Grand, prise d'un tableau de son église de Bari. » C'était sans doute par suite d'un pèlerinage à cette ville où l'on vénère particulièrement ce saint, beaucoup plus peut-être qu'à Saint-Nicolas-du-Lido, près de Venise, où les Vénitiens prétendaient conserver son corps.

7. Saint Ambroise, évêque de Milan.

8. Saint Patapios, moine égyptien.

9. La conception de sainte Anne. C'est la fête que les Latins célèbrent le jour précédent sous le titre de : « La Conception de la sainte Vierge. » Sujet : rochers, arbres ; deux anges descendant du ciel parlent l'un à saint Joachim, l'autre à sainte Anne ; au milieu, les deux saints se tiennent embrassés. On voit souvent ce sujet peint, gravé ou sculpté par les Grecs et les Slaves ; les deux saints sont ordinairement représentés, comme en Occident pendant tout le Moyen-Age, devant un édifice : la Porte dorée à Jérusalem.

10. Les saints martyrs Ménas, Hermogène et Eugraphe.

11. Saint Daniel, stylite.

12, 13 et une partie de 14 manquent.

14. Saint Apollonios, martyr. On en fait mémoire avec cinq autres martyrs : Thyrse, Leucie, Callinique, Philémon (Filimonos) et Arrien.

15. Saint Éleuthère de Rome, évêque martyr en Illyrie, et saint Étienne, évêque confesseur.

16. Le saint prophète Aggée.

17. Les trois jeunes Hébreux Ananias, Azarias et Misaël. Sujet : une fournaise sexagone, au dedans les trois enfants et un ange les ailes déployées, en dehors trois hommes renversés. Près de là, idole sur une colonne et Nabuchodonosor sur son trône donnant des ordres. Le prophète Daniel devait être figuré aussi, mais il a été oublié par le dessinateur. Les jeunes Hébreux ont un reste du costume traditionnel des Babyloniens, mais un reste informe.

surtout en ce qui concerne la coiffure. Ce costume asiatique, très-reconnaissable sur les peintures des catacombes et les sculptures des anciens sarcophages et qui était donné aussi au prophète Daniel, aux mages et à quelques saints orientaux (Abdon, etc.), a été plus ou moins exactement reproduit jusque vers le xe siècle. On le retrouve sur des monuments païens, notamment sur ceux du culte de Mithra.

18 manque. L'Église grecque fait mémoire en ce jour de saint Sébastien.

19. Saint Timothée, diacre, et saint Boniface, martyrs.

20. Saint Ignace Théophore, martyr.

21. Sainte Julienne, martyre. Mort du métropolite Pierre. Sujet : Église, tombeau, groupes de personnages.

22. Sainte Anastasie de Rome, martyre.

23. Les dix martyrs de Crète, groupe.

24. Sainte Eugénie de Rome, martyre.

25. Nativité du Christ. Sujet : La mère de Dieu couchée ; l'enfant Jésus également couché, à part. Anges, bergers, mages, saint Joseph, l'enfant lavé par deux femmes.

26. Fête en l'honneur de la sainte Vierge, littéralement Sobor ou Synaxe de la très-sainte Mère de Dieu. Sujet : Au centre dans une gloire ovale la sainte Vierge assise tenant l'enfant Jésus sur ses genoux ; d'un côté, les bergers s'en retournent ; de l'autre, les mages arrivent apportant leurs présents ; en haut, deux groupes d'anges adorateurs ; en bas, groupes de moines entre deux saints. Jolie composition.

27. Saint Étienne, premier martyr. Saint Théodore, moine.

28. Les martyrs de Nicomédie. Sujet : Église, un saint donne à boire à un des martyrs, groupes.

29. Les martyrs de Bethléem (saints Innocents). Groupe d'enfants debout ; en arrière deux soldats tiennent chacun leur lance à laquelle est embroché un petit enfant. Saint Marcel, moine.

30. Sainte Anisie, martyre, et saint Zotique, prêtre.

31. Sainte Mélanie, de Rome.

Julien DURAND.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

LES SEPT SACREMENTS[1]

LE BAPTÊME.

SUITE.

Le prêtre entre aux fonts de baptême, disant : Dieu tout-puissant, éternel, soyez présent aux mystères de votre grande pitié, soyez présent aux sacrements, et, pour recréer de nouveaux peuples que le font de baptême vous enfante, envoyez l'esprit d'adoption, afin que ce qui doit être exercé par le ministère de notre humilité reçoive son effet par votre puissance : par Notre-Seigneur Jésus-Christ votre Fils, qui, avec vous, vit et règne en Dieu, dans l'unité du même Saint-Esprit. — En ce moment le prêtre élève la voix, comme saisi de l'enthousiasme de l'allégresse, il l'élève au ton hiératique de la préface, cette mélopée saisissante et solennelle, étrange récitatif qui plane sur l'assemblée chrétienne et semble descendre des cieux avec le doux balancement des ailes de la colombe. Il chante : « Pendant tous les siècles des siècles. — Amen. — Le Seigneur soit avec vous et avec votre esprit. — En haut les cœurs. — Nous les avons au Seigneur. — Rendons grâce au Seigneur notre Dieu. — Cela est digne et juste. — Vraiment digne et juste, équitable et salutaire est pour nous de vous rendre grâce toujours et partout, Seigneur saint, Père tout-puissant, Dieu éternel. Vous qui, par une invisible puissance, de vos sacrements opérez admirablement l'effet. Et, malgré que nous soyons indignes de recevoir de si grands mystères, vous, toutefois n'abandonnant pas les dons de votre grâce, même à nos prières, vous inclinez les oreilles de votre pitié. Dieu, dont l'esprit était porté sur les eaux, parmi les commencements même du monde, afin qu'alors même la nature des eaux reçût la vertu de sanctification ; Dieu, qui, lavant dans les eaux les crimes du monde coupable, avez marqué dans l'effu-

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 232-239.



Gravé par L. Gaucherel

LA CONFIRMATION

TABLEAU DES SACREMENTS DE ROGER VAN DER WEYDEN

Didron rue S.t Dominique 23 Paris

Imprimé par A. Bedlet 35 ... de la ...

sion même du déluge une figure de la régénération, afin que par le mystère de ce même élément fût la fin des vices et l'origine des vertus; regardez, Seigneur, à la face de votre Église, et multipliez en elle vos régénérations, vous qui par l'impétueuse affluence de votre grâce, réjouissez votre cité, et ouvrez la fontaine du baptême dans tout l'univers pour renouveler les nations, afin qu'au commandement de votre Majesté, le monde reçoive de l'Esprit-Saint la grâce de votre Fils unique. » — A ce moment, le prêtre, de la main étendue, divise l'eau en forme de croix. Et il reprend : « Que l'Esprit féconde cette eau, préparée pour régénérer les hommes, par le mélange mystérieux de sa divinité, afin que, conçue dans la sanctification du sein immaculé de la divine fontaine, renaissant en une nouvelle créature, émerge une race céleste. Et ceux que le sexe sépare dans le corps, et l'âge dans le temps, tous, la grâce mère leur donne le jour de la même enfance. Loin d'ici donc, à vos ordres, Seigneur, s'en aille tout esprit immonde, loin se retire toute malice de la tromperie diabolique. Qu'ici ne trouve pas de place le mélange d'une force contraire : qu'elle ne nous enveloppe pas de ses embûches, qu'elle ne se glisse pas en se cachant, qu'elle ne souille rien de sa corruption. » — Ici le prêtre touche l'eau de la main. — « Que cette créature soit sainte et innocente, libre de toute attaque de l'ennemi, et, purifiée par l'éloignement de toute malice, qu'elle soit une fontaine vivante, une eau régénérante, une onde purifiante, afin que tous ceux qui doivent être lavés dans ce bain salutaire obtiennent l'indulgence d'une parfaite purification. » — Le prêtre fait ici trois croix sur le font. — « C'est pourquoi je te bénis, créature de l'eau, par le Dieu vivant, par le Dieu véritable, par le Dieu saint, par le Dieu qui, dans le principe, par le Verbe t'a séparée de l'aride, et dont l'Esprit était porté sur toi. » — A ce moment, il divise l'eau avec la main, en forme de croix, et en répand vers les quatre points cardinaux, en disant : « Lui qui t'a fait couler de la fontaine du Paradis, et t'a commandé d'arroser en quatre fleuves toute la terre; Lui qui dans le désert, d'amère que tu étais, en te pénétrant de suavité, t'a rendue potable, et, pour la soif du peuple, t'a fait sortir du rocher; je te bénis, et par Jésus-Christ son Fils unique, Notre-Seigneur, qui, à Cana de Galilée, dans un signe admirable, par sa puissance, t'a changée en vin; Lui qui de ses pieds a marché sur toi, et par Jean dans le Jourdain, en toi a été baptisé; Lui qui, ensemble avec son sang, t'a fait sortir de son côté et a ordonné à ses disciples de baptiser en toi, ceux qui croiraient, disant : Allez, enseignez toutes les nations, les baptisant au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. » — Le prêtre alors change de voix, et dit, sur le ton de la leçon, passant ainsi de l'accent enflammé du cantique, au ton plus humble de la supplication : « Pour nous qui gardons ces préceptes, Vous, Dieu tout-

puissant, soyez présent dans votre clémence, envoyez le souffle de votre bonté.» — Et le prêtre trois fois, de son haleine, sur l'eau fait le signe de la croix. — « Vous, de votre bouche, bénissez ces eaux pures, afin qu'en outre de la purification naturelle qu'on peut appliquer aux corps pour les laver, elles soient aussi efficaces pour purifier les âmes. » — Ici le prêtre plonge peu à peu le cierge pascal dans l'eau ; le cierge, cette colonne de cire blanche, aromatique, allumée, qui représente le Christ, la Divinité dans l'humanité, le Christ ressuscité, plein de vie immortelle, éclatant de blancheur et couronné de lumière. Et il reprend le ton joyeux de la préface, chantant par trois fois, à chaque immersion du cierge, mais en élevant la voix à chaque immersion plus profonde : « Descende en cette plénitude de la fontaine la vertu du Saint-Esprit.» — Et, soufflant trois fois sur l'eau à la troisième immersion, il ajoute : — « Et qu'elle féconde toute la substance de cette eau par la force de régénérer. » — Il retire le cierge de l'eau et continue en chantant : — « Là, que les taches de tous les péchés soient effacées ; là, que la nature créée à votre image et reformée à l'honneur de son principe soit purifiée de toutes les antiques souillures, afin que tout homme, entré dans ce sacrement de régénération, renaisse en l'enfance nouvelle de la véritable innocence. — Par Notre-Seigneur Jésus-Christ votre Fils. » — ajoute-t-il en abaissant la voix au ton de la lecture. — « qui doit venir pour juger les vivants et les morts et le siècle par le feu. Amen ». — Ainsi se termine ce beau cantique de l'eau, ce « præconium » dramatique si plein de poésie et d'enthousiasme pour exalter, bénir et sanctifier la fontaine de régénération et de vie. L'eau est bénite, les ministres sacrés en répandent sur le peuple, en réservent pour asperger les maisons et les autres lieux. Mais elle ne doit pas encore servir au baptême, il y faut de plus la triple effusion de l'huile des catéchumènes, puis du saint chrême, puis des deux ensemble, huile et chrême, nouvellement bénits par l'évêque, le jour du jeudi saint. Le prêtre donc répand dans cette eau ainsi préparée, exorcisée et bénite, l'huile des catéchumènes, en forme de croix, disant : « Soit sanctifiée et fécondée cette fontaine, par l'huile du salut, pour ceux qui de ses eaux doivent renaître pour la vie éternelle. Amen ». — Il ne chante pas, il parle. Dans la longue préface qui précède, il a comme épuisé les élans et les flammes de l'enthousiasme religieux ; il met ici tous ses soins à remplir les rites sacrés, qu'il accompagne d'une simple parole, en forme de prière, pour en déterminer le sens. Il répand ensuite le chrême en forme de croix, disant : « Que l'infusion du chrême de Notre-Seigneur Jésus-Christ et de l'Esprit-Saint Paraclet, se fasse au nom de la sainte Trinité. Amen ». — Enfin il répand, toujours en forme de croix, l'huile et le chrême ensemble, disant : « Que le mélange du

chrême de sanctification et de l'huile d'onction, et de l'eau du baptême, se fasse pareillement au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen ». — Et le prêtre, de la main, mêle ces substances et en arrose le font baptismal. Les catéchumènes peuvent approcher; la vertu divine est descendue dans ces eaux, pénétrées de lumière et de force, d'onction et de grâce : ces eaux sanctifiées et sanctificatrices vont leur donner la vie.

Ne nous arrêtons pas à ces rites si beaux, à ces paroles si pénétrantes, à ces images si nobles, à ces élans si sublimes; n'essayons pas de faire admirer ces regards si lumineux sur l'un et l'autre Testaments, expliqués, commentés, éclairés l'un par l'autre, ces liens si profonds dont les nœuds rapprochent les deux mondes de la nature et de la grâce.

Évitons même d'indiquer aux artistes chrétiens des sujets d'étude et des motifs d'inspiration, dans cet étonnant assemblage de l'élément et de la parole, de la matière et de l'esprit, du signe et de la grâce. Hâtons-nous de résumer en quelques mots les cérémonies du baptême des enfants, tel qu'on l'administre d'après le rituel romain. Nous tâcherons de rappeler l'antiquité de ces rites sacrés, en recherchant leur origine dans les anciens sacramentaires. L'enfant est présenté par le parrain à la porte de l'église, le prêtre l'interroge : le catéchumène demande la vie éternelle; le prêtre souffle trois fois sur la face de l'enfant ; il fait, avec son pouce, un signe de croix sur son front et sur sa poitrine, et il impose la main sur sa tête. Puis il lui donne le sel bénit, en continuant les exorcismes par des signes de croix, des objurgations contre le maudit; puis il introduit l'enfant dans l'église où il récite avec le parrain et la marraine le « Credo » et le « Pater ». On revient au baptistère; mais avant d'y entrer il y a encore un exorcisme : le prêtre touche avec sa salive, les oreilles et les narines de l'enfant : il le fait renoncer à Satan, à ses œuvres et à ses pompes; il lui fait une onction avec l'huile des catéchumènes; il lui fait professer la foi en la sainte Trinité et en l'Église ; enfin il le baptise au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le néophyte reçoit ensuite l'onction du chrême au sommet de la tête, est revêtu du blanc chrêmeau, et, par la main du parrain, prend le cierge allumé, symbole de la foi qui doit le conduire en paix dans la vie éternelle. Tel est le baptême des enfants. Le baptême des adultes est plus long; précédé de psaumes, d'interrogations, d'exorcismes et de cérémonies qui rappellent les longues préparations de l'antique discipline pour instruire le catéchumène et le disposer au sacrement de la régénération.

En regard des cérémonies du baptême, telles que les prescrit le rituel romain, et telles que nous les présente le tableau de Van der Weyden, nous allons rappeler, aussi brièvement que possible, les rites antiques de la liturgie pri-

mitive : liturgie plus abondante et plus variée que celle de nos jours, et qui n'avait pas encore été réglée, fixée, autorisée par le pontife romain. Au reste, nous ne ferons que reproduire et condenser l'histoire magistrale que dom Martène nous a donnée en trois livres des rites antiques de l'Église [1].

Le baptême, on le sait, ne se donnait aux premiers siècles de l'Église que dans les veilles solennelles de Pâques et de la Pentecôte. Les Grecs y ajoutèrent le jour de l'Épiphanie; dans les Gaules on y ajouta encore le jour de Noël et la fête de saint Jean-Baptiste. Notre histoire commence avec le baptême de Clovis : s'il faut en croire saint Avit, le roi des Francs fut baptisé la veille de Noël ; mais Frédégaire et Hincmar rapportent ce baptême à la veille de Pâques. Toutefois en temps de persécution, comme en danger de mort, ce baptême se donnait en tout temps. De même pour le lieu où s'administrait le baptême. Après les temps de persécution, le baptême dut s'administrer dans un édifice particulier qui précédait l'église et que l'on appela baptistère. Le ministre du baptême ne put être d'abord que l'évêque, puis le prêtre, à mesure que se multipliaient les catéchumènes. Mais on sait qu'il fallait de longues préparations pour les païens convertis et les infidèles avant de les admettre au sacrement de baptême. Ces candidats à la royauté chrétienne, on les appelait catéchumènes. On les divisait en plusieurs classes : les écoutants, les élus, les compétents. « Itaque tres tantum distinguimus catechumenorum gradus, scilicet audientium, qui ad audiendum fidei morumque doctrinam, in templis admittebantur ; electorum, qui absoluto catechumenatus tempore ad recipiendum sacræ regenerationis sacramentum nomen dederant, quod in romana ecclesia præstabant hebdomada secunda quadragesimæ, et competentium, qui ut loquitur Jesse Ambianensis episcopus in epistola ad suæ diœcesis sacerdotes, diligentes instructi de fide, et attente de credulitate imbuti, post traditam sibi doctrinam christianitatis, et mysterium symboli, et traditionem orationis dominicæ, petunt et rogant ut possint consequi mysterium sacri baptismatis, et gratiam Christi et participes fieri sanctæ Dei Ecclesiæ, et in servitio cum fidelibus esse Christi [2]. » Les catéchumènes portaient encore le nom de chrétiens, quoiqu'ils ne fussent pas encore baptisés, comme porte un ancien rituel gallican. « Ordo ad christianum faciendum [3]. »

Il y avait des rites particuliers pour instituer les catéchumènes, pour

1. « De antiquis Ecclesiæ ritibus, libri tres ex variis insigniorum Ecclesiarum pontificalibus sacramentariis, » etc. 2 vol. in-folio. Antuerpiæ, 1763.

2. « De antiquis », etc. Liber primus, cap. I, art. VI.

3. « Ex antiquo libro sacramentorum Ecclesiæ Gallicanæ, quem ex veteri codice ms. Bobiensi ante annos mille exarato edidit Mabillonius in Musei Italici », tom. I.

les faire passer des ténèbres de l'infidélité aux premières lueurs de la foi : c'étaient d'abord le signe de la croix marqué sur leur front, l'imposition des mains avec la prière ; puis les exorcismes, l'insufflation à la face, la salive appliquée aux narines et aux oreilles, l'onction de la poitrine et des épaules. Les signes de croix se multipliaient selon les rituels et les sacramentaires : au front et aux yeux, aux oreilles et aux narines, à la poitrine et aux épaules, aux lèvres et à la main droite : « Deinde signum crucis fit principio in fronte, ad significandum quod baptisandus nomen dat Christo crucifixo in quo confidat, et quem pollicitur confiteri nunquam erubescat. Super oculos dein, ut intelligamur baptisandum præparari ad videndum claritatem Dei. Super aures quoque, ut intelligamur eum consecrari, ut audiat verbum veritatis Dei. Super nares etiam, ut percipiat suavitatem odoris Dei. Signatur quoque pectus ut credat in eo, quia corde creditur ad justitiam. Scapula quoque ut suscipiat jugum servitutis Dei juxta Christi præceptum : tollite jugum meum super vos : os denique ut confiteatur illi, quia ore confessio fit ad salutem[1]. Trado tibi signaculum crucis D. N. J. Ch. in manu tua dextera ut te conservet, ac ab adversis partibus te eripiat in sæcula[2]. »

Tous ces rites préparatoires qui forment l'initiation du catéchumène, l'Église les a réunis et condensés dans les cérémonies qui précèdent le baptême des enfants. Mais on ne verra peut-être pas sans intérêt l'archéologie de ces rites et de ces prières.

Les premières interrogations : N. quid petis ab Ecclesia Dei, etc., nous les trouvons dans les Pontificaux de Constantinople (an 500), d'Aix (an 400) et de Rome (an 300). Mais l'exposition de la doctrine chrétienne est plus étendue que dans le rituel romain. Les insufflations, les signes de croix, les premières prières, les exorcismes, nous les trouvons dans des sacramentaires de l'église de Tours antérieurs au IXe siècle ; seulement les prières et les impositions des mains sur les catéchumènes différaient selon les sexes. L'introduction de l'enfant dans l'église, la récitation du Symbole et de l'Oraison Dominicale, dans le rituel romain, résument les longues préparations du catéchuménat ; l'inscription et l'imposition du nom, le chant des psaumes, les leçons de l'Écriture, les homélies et les catéchèses auxquels les catéchumènes assistaient comme les infidèles, jusqu'à ce que le diacre les congédiât, disant : « Ite, catechumeni, in pace » ; mais surtout les scrutins ou examens, au nombre de sept, qui se faisaient à certains jours marqués du carême, comme nous le

1. Ench. hist. chris. in conc. colon. 1506.
2. Ms. Eccl. Auxitan.

lisons encore dans le Rational de Guillaume Durand : « Fiebant enim in primitiva Ecclesia septem scrutinia, duo scilicet in quarta feria et sabbato tertiæ hebdomadæ, et duo in hac quarta feria et sabbato hujus quartæ hebdomadæ, et duo in quarta feria et sabbato quintæ hebdomadæ, et unum in quarta feria ultimæ hebdomadæ, in quibus adulti qui venturi erant ad baptismum docebantur Orationem Dominicam et Symbolum, ut in sequenti tunc sabbato in quo baptisandi erant, utrumque ante baptismum scirent[1]. »

Ces examens ou scrutins avaient leurs rites; on répétait les rites d'initiation du catéchumène : imposition des mains, signes de la croix, exorcismes, onctions, etc. Mais le prêtre, après avoir béni et répandu des cendres sur la tête de ceux qui devaient prendre part au scrutin, ajoutait, en touchant les oreilles et les narines du catéchumène : « Ephpheta, etc. » Puis la double interrogation de la renonciation au démon et de la confession de la foi. Le Symbole était confié aux catéchumènes à un jour solennel : dans l'Église des Gaules, c'était le dimanche des Rameaux; dans l'Église romaine, on livrait aux catéchumènes le Symbole et l'Oraison Dominicale à la férie 4e de la 4e semaine du carême, dans ce scrutin si solennel qu'on appelait : « In apertione aurium ». Les catéchumènes rendaient et, sans doute, récitaient le Symbole le samedi saint : deux fois dans l'Église romaine, trois fois dans l'Église des Gaules, quatre fois dans l'Église de Milan. Nous trouvons dans les antiques missels gallicans les exorcismes qui précédaient le scrutin, l'exposition ou la tradition du Symbole, l'exposition des Évangiles, enfin l'explication de l'Oraison Dominicale. Mais surtout ce qu'il y a de remarquable et de particulièrement touchant, ce sont les messes particulières qui se disaient pendant les scrutins : « Missa in symboli traditione... Missa pro scrutinii denuntiatione, etc... Missa primi scrutinii, etc. ». Nous ne pouvons, on le comprend, entrer ici dans le détail ; toutefois, qu'on nous permette de citer cette particularité que l'on trouve dans un missel du monastère de Gellone. Les catéchumènes se sont retirés à la voix du diacre; le prêtre lit l'Évangile selon saint Mathieu : « Confiteor tibi Domine, etc. ». Les parents ou les parrains des catéchumènes font leurs offrandes, qui sont déposées sur l'autel; puis, après la préface, avant l'« Action », le prêtre fait mémoire des parrains et des marraines : « Memento famulorum famularumque tuarum, qui electos tuos suscepturi sunt ad sanctam gratiam baptismatis. — Et recitantur nomina virorum ac mulierum, qui ipsos infantes suscepturi sunt, ab eo a quibus scripti sunt ». — Après la consécration, « infra actionem », le célébrant fait aussi

1. « Rational », lib. VI, cap. 56

mémoire des catéchumènes : « Hanc igitur oblationem, Domine, propitius suscipias deprecamur, quam tibi offerimus pro famulis et famulabus tuis, quos ad eternam vitam, et beatum gratiæ tuæ donum elegere atque vocare dignatus es per Christum. (Et recitantur nomina electorum. Postquam recensionem dicit) : Hos, Domine, fonte baptismatis innovandos spiritus tui maneret sacramentorum tuorum plenitudinem poscimus præparare, etc. » Enfin, immédiatement avant de recevoir le baptême, d'autres rites achevaient de disposer le catéchumène. Le dimanche des Rameaux, c'était le lavement de la tête, « capitolavium, » comme dit un antique Ordo romain ; et le jeudi saint, le lavement des pieds. Les renonciations à Satan, à ses œuvres, à ses pompes, renonciations dont le nombre variait, mais qui généralement se réduisaient à trois, comme le rappellent Origène, saint Cyprien, Tertullien ; puis, après la double onction sur la poitrine, sur les épaules, c'étaient les interrogations sur les principaux articles de la foi catholique, comme on peut voir dans les Actes des martyrs, par exemple dans les Actes de saint Callixte, pape et martyr, de saint Étienne, pape et martyr, de saint Savin, et dans les plus antiques sacramentaires et missels gallicans. Ces formules solennelles, le rituel romain les résume ou les reproduit exactement. Enfin le baptême avait lieu : dans les premiers siècles de l'Église, on le donnait par immersion ; cette coutume s'est continuée dans l'église de Milan, où la tête du catéchumène est plongée dans le font baptismal.

Le baptême par aspersion ne fut jamais qu'une exception dans l'Église. Le baptême par infusion, très-ancien aussi dans l'Église, est aujourd'hui d'un usage général ; mais on fit toujours trois immersions ou trois infusions. « Triplicem clamat omnis antiquitas, » comme le dit Tertullien.

En face de ces rites vénérables où le sens mystique et la vivante et poétique théologie de l'antiquité chrétienne s'exprimaient si librement, remettons le triptyque de Van der Weyden, et ramenons sa représentation du baptême en face de l'ordonnance simple et magistrale que nous trace le rituel romain. Nous ne pouvons mieux faire que de citer ici l'exacte et vive description de M. Didron, d'après l'admirable gravure qui précède :

« En jetant les yeux sur la gravure, on voit à quel point de la cérémonie on se trouve. Toutes les cérémonies préparatoires sont accomplies. On est autour du font baptismal où tous les acteurs sont placés dans l'ordre voulu par le rituel : le prêtre en avant ; l'enfant, en arrière, tenu par la sage-femme, assisté du parrain à droite, de la marraine à gauche. Le père, chaperon sur la tête, est présent à la cérémonie, mais au second plan. Le baptême proprement dit est terminé, car le prêtre a déjà versé l'eau sur la tête

de l'enfant, et, en ce moment, il lui fait sur le front, avec le chrême, l'onction qui suit immédiatement le baptême. Le prêtre tient à la main gauche le petit chrismatoire à deux compartiments; dans l'un est l'huile des catéchumènes qui a servi dans les cérémonies préparatoires; dans l'autre est le chrême qui sert maintenant comme complément du baptême. Le prêtre, dont la figure est large et pleine de gravité, est revêtu du long surplis à grandes manches du xv[e] siècle, et de l'étole étroite encore en usage aujourd'hui dans les Flandres. Le rituel parisien voudrait que le prêtre eût la tête découverte, car il adresse une prière à Dieu, et il ne doit avoir la tête couverte que quand il fait les exorcismes et parle à Satan; mais alors cette prescription du rituel n'était pas sans doute observée, car l'officiant est coiffé d'un bonnet qui lui couvre tout le crâne et une partie des oreilles. Le font baptismal est en cuivre jaune, de cette dinanderie si commune encore dans toute la Belgique, et supporté par de petits lions de même métal. La cuve est remplie d'eau, et il ne serait pas étonnant que le baptême se fît alors, non par infusion comme aujourd'hui, mais par immersion, de cette immersion encore usitée dans le Milanais, et qui consiste à plonger la tête de l'enfant plus ou moins profondément dans l'eau. La marraine n'est pas âgée, mais le parrain semble plus jeune encore, dix-huit ou vingt ans, comme l'indiquent ses moustaches naissantes. La mine de ce jeune garçon est pleine d'intelligence, et sa prestance annonce de la fierté. Il doit appartenir à une famille de race. Tout son costume est à noter, depuis ses patins en bois, dont l'usage devait être fort incommode, jusqu'à son chaperon, largement étoffé et rabattu sur l'épaule droite. La coiffure à deux cornes ou cornets de la marraine, et sa robe à courte taille, serrée sur sa poitrine, sont exactement la coiffure et la robe (sauf la forme des manches) que porte la femme de Jean Van Eyck, dans le portrait fait par Van Eyck lui-même, qui date de l'an 1439, et que possède l'Académie de Bruges. Cependant entre cette marraine et la femme de Van Eyck il y a bien vingt ans de distance; mais aujourd'hui encore, dans la Frise et la Hollande méridionale, les jeunes filles portent en coiffure les cornes de la marraine de Van der Weyden. Alors, et dans ce pays, les modes ne changeaient pas tous les ans, comme elles changent chez nous. Sauf les cornes qui distinguaient peut-être les classes élevées de la société, la sage-femme est costumée comme la marraine. Nous avons déjà signalé le père de l'enfant, qui porte le chaperon sur la tête et non rabattu sur l'épaule. Ce serait aujourd'hui une infraction aux lois de la politesse et des convenances, puisqu'on est dans une église et en plein sacrement de baptême. Mais alors se décoiffer n'était pas une loi de civilité aussi rigoureuse qu'à présent, et

l'homme âgé, le père, jouissait peut-être du privilége dont use le prêtre officiant.[1] »

Le font baptismal de Van der Weyden, décrit en deux mots par M. Didron, nous rappelle nécessairement les baptistères des premiers siècles de l'Église et les fonts baptismaux des grands siècles de l'art chrétien. Ce n'est pas une digression que d'en dire quelques mots rapidement pour indiquer à l'art des sujets d'étude et des motifs d'inspiration. Dès que les apôtres furent dispersés aux quatre vents du ciel pour enseigner et baptiser toutes les nations, les rivières et les lacs, les fontaines et les océans furent les premiers baptistères. Aux catacombes on ouvrit des sources et l'on creusa des bassins pour baptiser les catéchumènes, entre l'autel où s'immolait la divine victime et les galeries où reposaient les corps des martyrs. Mais après l'ère sanglante des persécutions, lorsque l'Église sortit des catacombes et s'épanouit en plein soleil, en avant des basiliques qu'elle consacra pour les augustes cérémonies de son culte, elle éleva des baptistères où l'on administrait le baptême solennel. Dans l'atrium ou parvis qui précédait la basilique chrétienne, le baptistère s'élevait isolé comme un petit temple où s'accomplissait la grande initiation. Le baptistère prenait quelquefois des dimensions considérables et devenait un édifice complet, de forme circulaire ou octogone. Dans le milieu s'élevait ou plutôt s'enfonçait la cuve baptismale, recouverte d'une coupole aux peintures symboliques, aux riches mosaïques, et soutenue de colonnes. D'autres fois il y avait deux cuves séparées pour les deux sexes. Au-dessus du bassin était suspendue une colombe d'or ou d'argent qui renfermait le saint chrême, figure de la divine colombe de l'Esprit, planant sur les eaux baptismales. Enfin un ou plusieurs autels s'élevaient dans l'enceinte où s'offrait le saint sacrifice, pour la communion des néophytes.

Il n'y avait qu'un baptistère pour chaque église cathédrale où baptisait l'évêque. Qui ne connaît l'antique baptistère de Saint-Jean de Latran, à Rome, et le magnifique baptistère de Florence, aux portes de bronze, dignes d'être les portes du paradis, comme disait Michel-Ange. En France, les plus anciens baptistères sont : l'église de Saint-Jean de Poitiers (les baptistères, ainsi que les autels qui les accompagnaient, étaient d'ordinaire dédiés à saint Jean-Baptiste) et les baptistères qui accompagnent la cathédrale d'Aix et la cathédrale de Fréjus. A mesure que les églises se multiplièrent et que les diocèses s'étendirent, l'évêque ne put suffire à l'administration du baptême. Les paroisses rurales furent fondées : elles se groupèrent en doyennés dont l'église fut décorée du privilége d'église baptismale (« Plebs », où s'assem-

1. « Annales archéologiques », tome XXII, pages 351-353.

blait la foule des catéchumènes) et dont le titulaire s'appelait « Decanus christianitatis. » Ces églises baptismales furent aussi des églises mortuaires ; on aimait à se faire enterrer à l'ombre de ces églises privilégiées ; la foi naïve de nos pères recherchait leur tombe auprès de leur berceau. Dès lors les fonts baptismaux remplacèrent les baptistères. Ils furent d'abord en pierre : nous avons des conciles qui prescrivent cette matière pour la fontaine du baptême qui devait être d'une certaine dimension, car jusqu'aux derniers temps du Moyen-Age, le baptême se donnait en même temps par immersion et par infusion. Cependant on cite les fonts de Strasbourg, belle œuvre du XIIe siècle, qui sont en plomb. Durant tout le Moyen-Age, le plomb et le cuivre sont employés aussi souvent que la pierre et le marbre ; ou du moins, les fonts de métal se sont plus facilement conservés que les fonts de pierre. Avec le vif et fécond Moyen-Age qui prend son aurore au XIIe siècle, les fonts baptismaux prennent des formes plus variées : à la forme cylindrique que conserve encore le beau font de l'église de Saint-Barthélemy de Liége, décrit et représenté par M. Didron, dans le cinquième volume des « Annales », ils préfèrent souvent la forme hexagonale, ou plus souvent la forme octogonale, telle que la prescrivait saint Charles Borromée, comme les fonts baptismaux de la cathédrale de Mayence. Les supports de la cuve ne sont pas moins variés : tantôt elle repose sur un piédestal, comme le pied d'une coupe ou la tige d'une fleur, tantôt elle est soutenue par des colonnes et des arcades, par des colonnettes à faisceaux ou des animaux symboliques. Enfin les lèvres du bassin, le pourtour de la cuve, les pans de l'octogone sont couverts de sculptures, animés de scènes bibliques et évangéliques. Toute l'histoire génésiaque et mystique de l'eau, élément du baptême, comme la chante l'Église le samedi saint, les figures et les symboles de l'Ancien Testament, les réalités du Nouveau, l'histoire de Jean-Baptiste baptisant les foules aux bords du Jourdain ; enfin toute l'histoire des sacrements et toute l'économie du salut se déroulant autour du baptême de Jésus, point central de cette iconographie, peuvent trouver place sur le font baptismal, vraie fontaine de vie et berceau de l'âme régénérée [1].

Mais finissons, car si nous devions faire l'histoire des monuments comme des rites sacrés du baptême, et composer complète l'archéologie de chaque sacrement, nous aurions encore ici trop à dire. Qu'il nous soit permis seulement de rappeler comment autrefois, dans l'Église d'Afrique, au rapport de saint Cyprien (Epist. LIX ad Fidum), l'évêque ou le prêtre, après le baptême, don-

1. « Dict. d'Arch. sacrée », par l'abbé Bourassé, art. Bapt.

nait un baiser au néophyte. Dans les autres Églises, après l'onction faite sur le sommet de la tête, onction royale de ces nouveaux fils de Dieu, les néophytes, créatures régénérées et incorporées à Jésus-Christ, sortant des fonts du baptême, étaient revêtus d'une robe blanche, symbole facile à comprendre pour ces candidats à la gloire éternelle. Cette robe blanche, lavée dans le sang de l'Agneau, où l'éclat de la lumière absorbait la pourpre royale du précieux sang, les néophytes la portaient huit jours, toute l'octave de Pâques, depuis le samedi saint où ils avaient été régénérés jusqu'au samedi suivant; d'où le dimanche qui finit l'octave de la grande fête pascale s'appelle, dans le langage liturgique : « dominica in albis depositis, » le dimanche où sont déposées les robes blanches.

Avec ces vêtements blancs, le néophyte recevait sur la tête, après l'onction, un voile qui plus tard a remplacé la robe blanche, en perpétuant le même symbole. « Magnam cum veste candida affinitatem habet mysticum velamen quod baptisatorum capiti statim post unctionem imponebatur : alii cappam, galeam, chrismale appellant... et alii apud quos recte distinguitur a veste alba, et variæ de illo rationes mysticæ referuntur. » (Dom Martène, « De Antiq., lib. I, cap. I, art. 15.) Cette jeune tête baptisée recevait en outre une couronne de fleurs tressée de myrte et de palmes. « Tum induunt qui baptisati sunt vestem albam et coronam super capita sua de myrto et palma. » Dans l'église de Narbonne c'était le haut de la robe blanche qui recevait un rebord de pourpre. « Et certe dignum erat ut regis regum filii modo geniti, et regni cœlestis cohæredes effecti regiæ dignitatis symbolum præ se ferrent. » (Ibid.)

En sortant des fonts du baptême, on lavait les pieds au néophyte et on lui donnait en main un cierge allumé. Pour preuve, nous ne pouvons nous empêcher de citer ici le texte charmant de Grégoire de Tours parlant de saint Avite baptisant une grande multitude de Juifs. « Ille præ-gaudio lacrymans cunctos aqua abluens chrismate liniens, in sinu matris Ecclesiæ congregavit : flagrabant cerei, lampades refulgebant, albicabat tota civitas grege candido. » Enfin nous devons rappeler, pour y revenir plus tard, lorsque nous parlerons des sacrements de la confirmation et de l'Eucharistie, qu'en sortant du baptême les néophytes, même les enfants, étaient confirmés et communiés, recevaient l'onction du saint chrême avec le corps et le sang de Jésus-Christ. Ainsi chantait saint Paulin :

Inde parens sacro ducit de fonte sacerdos
Infantes niveos corpore, corde habitu

Circumdansque rudes festis altaribus agnos,
Cruda salutiferis imbuit ora cibis.

(In Epist. XII, ad Severum.)

En même temps, pour figurer la douceur et l'innocence de l'enfance spirituelle de ces nouvelles créatures, pour remplacer et continuer la divine Eucharistie, pendant ces huit jours les néophytes, du moins dans plusieurs églises, prenaient pour aliments du lait et du miel. Introduits dans la vraie terre promise de la vie et de la vérité, « terram fluentem lacte et melle, » ils en mangeaient les fruits onctueux. Comme le divin enfant de Bethléem, l'Emmanuel, fils de la Vierge, ces fils de Dieu et de l'Église vierge mangeaient le lait et le miel pour savoir repousser le mal et choisir le bien. « Butyrum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum. » (Isaïe VII, 15.) Aussi dans l'introït de la messe de ce dimanche où les néophytes déposaient leurs robes blanches et cessaient de se nourrir du double aliment symbolique, l'Église chantait : « Quasimodo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite. » Comme des enfants qui viennent de naître, désirez le lait sans fraude. — Poésie charmante et gracieux symbolisme! C'est par là que nous finissons et que nous invitons l'art chrétien à se plonger dans ces eaux pour renouveler la grâce de son baptême et pour chanter en secouant ses ailes humides, comme le cygne, pour chanter avec les néophytes, avec les enfants, l'hymne attiquement chrétienne et suavement enfantine de Clément d'Alexandrie : « Petits enfants aux tendres lèvres nourries et remplies de la rosée de l'Esprit sucée à la mamelle raisonnable de l'Église, chantons ensemble des louanges simples, des hymnes véridiques au Christ, notre roi, pieuse reconnaissance pour la doctrine de vie. Chantons simplement l'Enfant puissant. Chœur de la paix, engendré par le Christ, peuple modeste, chantons ensemble le Dieu de paix!... »

Infantuli,
Ore tenero
Enutriti,
Mamma rationalis
Roscido Spiritu
Impleti,
Laudes simplices,
Hymnos veraces,
Regi Christo,
Mercedes sanctas
Vitæ doctrinæ,
Canamus simul,
Canamus simpliciter
Puerum valentem.
Chorus pacis,
Christo geniti,
Populus modestus
Psallamus simul Deum pacis.

(Clemens Alexandr. hymn. Christi, servat., in fine.)

LA CONFIRMATION.

I

Nous suivons l'ordre des évolutions divines dans l'âme régénérée. Le néophyte vient de naître à la vie surnaturelle par le baptême. C'est une création que cette naissance spirituelle ; c'est un acte complet de la toute-puissance qui a pris d'infirmes et misérables éléments tombés dans la corruption et dans la mort, pour les élever et les placer dans une sphère surnaturelle, pour les animer et les amplifier d'une vie toute divine. Voilà le premier acte et comme le premier mouvement, selon l'expression de saint Thomas, qui de la source de l'Être communique la vie : une vie abondante, une vie parfaite, la vie éternelle. — « Ego veni ut vitam habeant et abundantius habeant ». — (Joan. X. 10.) Et cette vie va commencer ses magnifiques évolutions dans cette nouvelle créature. Mais ce premier acte ne suffit pas : ce premier mouvement en appelle nécessairement un autre, le mouvement ascensionnel, la force, l'énergie pour croître et grandir, pour atteindre la plénitude de vie et d'expansion : c'est la confirmation. Et c'est de là aussi qu'en outre du mouvement de la génération par lequel un être a reçu la vie corporelle, il y a le mouvement d'augmentation par lequel cet être est conduit à l'âge parfait. — « Et inde est etiam quod, præter motum generationis, quo aliquis accepit vitam corporalem, est motus augmenti, quo aliquis perducitur ad perfectam ætatem. » — Voilà cette parole si claire et si magistrale de saint Thomas auquel il faut toujours revenir pour avoir des notions complètes sur les choses de la théologie.

Le baptême et la confirmation sont deux sacrements comme naître et vivre sont deux actes, comme recevoir la vie et la développer sont deux mouvements. Le baptême et la confirmation sont deux sacrements distincts quoique unis l'un à l'autre, et quoique l'un semble le complément de l'autre. Dans les premiers siècles de l'Eglise, et même aujourd'hui lorsqu'on baptise les adultes, la confirmation était donnée immédiatement après le baptême, l'onction du chrême après l'ablution de l'eau, l'imposition des mains avec l'effusion du Saint-Esprit, après l'issue du font baptismal et la régénération de l'enfant de Dieu. Le baptême alors était administré, comme la confirmation, par l'évêque, ministre ordinaire de ce dernier sacrement, et qui, dans les premiers

temps, avec la plénitude de l'ordre, retenait l'administration de tous les sacrements. Lorsque le hiérarque, dit saint Denis l'Aréopagite, a marqué un homme du parfum qui surtout communique la divinité, il lui accorde la participation de l'Eucharistie qui a une force très-grande pour perfectionner la sainteté. — « Hierarcha cum virum unguento quod maxime divinos efficit, insignivit, Eucharistiæ quæ vim maximam habet perficiendæ sanctitatis, participem esse pronunciat. » — (De Ecclesiæ. II.) Ce qui nous amène à dire en même temps et en passant, car nous y reviendrons, que l'Eucharistie formait, avec le baptême et la confirmation, la trilogie de grâce, de vie et de sainteté du chrétien; qu'elle était donnée après la confirmation qui oignait du chrême et marquait du sceau de l'Esprit le front régénéré des néophytes, comme une substance divine pour alimenter et amplifier ces nouvelles créatures, après avoir reçu la capacité de croître et la force de s'assimiler ces éléments divins. Naître, croître, atteindre, malgré les obstacles, par l'énergie de la force intime et par l'augmentation d'un aliment divin, la plénitude de l'âge et l'expansion de la perfection : voilà toute l'œuvre de l'adorable Trinité, voilà dans une seule créature les trois actes de la création, de l'augmentation et de la sanctification. Le baptême commence l'évolution de l'âme chrétienne, la confirmation la continue, l'Eucharistie la termine. — Par le baptême nous renaissons spirituellement; par la confirmation, nous sommes augmentés dans la grâce et fortifiés dans la foi; et puis régénérés et fortifiés, nous sommes nourris de l'aliment de la divine Eucharistie. — « Per baptismum spiritualiter renascimur; per confirmationem augemur in gratia et roboramur in fide; renati autem et roborati nutrimur divinæ Eucharistiæ alimonia. » — (Eug. pap. decr. fidei.)

Mais sans insister ici sur les relations étroites et mystérieusement providentielles qui amènent les deux premiers sacrements au troisième, et qui, par le baptême et la confirmation, préparent le chrétien à l'Eucharistie, disons que la confirmation et le baptême sont tellement unis, que le pape Melchiade, dans sa célèbre Épître aux évêques d'Espagne, semble les déclarer inséparables : « Ces deux sacrements sont tellement unis qu'ils ne peuvent nullement se séparer l'un de l'autre, à moins que la mort n'intervienne; et que l'un ne peut arriver régulièrement à sa perfection sans l'autre. » — « Ce mot régulièrement « ritè », observe Suarez, pour expliquer ces expressions trop rigoureuses à première vue, il faut le comprendre des convenances et pour la perfection consommée de l'homme. » (Melch. pap. Epist. ad Episc. Esp. III. — Suarez. De Sacr. conf.) C'est pourquoi, observe Raban Maur, l'onction du chrême, qui se fait après le baptême sur la tête du baptisé, a été introduite par l'église, parce qu'il n'y avait pas toujours d'évêque qui pût donner le sacrement de confirmation.

immédiatement après le baptême. Cette onction donnée par le prêtre est donc comme une préparation qui appelle et qui marque la place pour l'onction sacramentelle de la confirmation donnée par l'évêque.

Ainsi le baptême nous conduit à la confirmation, et la confirmation suppose et couronne le baptême. Donnons ici maintenant la définition théologique de la confirmation. Saint Thomas nous dit : — « La confirmation est le sacrement de la plénitude de la grâce. » — « Confirmatio est sacramentum plenitudinis gratiæ. » — (Sum., III p. qu. LXXII. art. 1.) Mais cette définition, qu'il jette deux ou trois fois en discutant cette matière, n'est pas à proprement parler une définition complète. On sait d'ailleurs que saint Thomas est tout définition : chacune de ses thèses est un syllogisme irréductible, et chacune de ses phrases est une sentence lumineuse ; et, par là-même, on peut moins séparer et discuter une définition en particulier. Suarez est plus facile à citer : — « La confirmation se peut définir : ou un sacrement de la loi nouvelle par lequel les baptisés sont fortifiés dans la grâce et reçoivent le Saint-Esprit d'une manière spéciale, ou un sacrement de la loi nouvelle signifiant et conférant une force spéciale de la grâce du Saint-Esprit. » — « Confirmatio definiri potest : Esse sacramentum novæ legis, quo baptizati gratia roborantur, et speciali modo Spiritum Sanctum accipiunt, seu esse sacramentum novæ legis speciale robur gratiæ spiritus sancti significans et conferens. » — (Suarez, Disp. XXXIII, De conf.) Disons enfin plus simplement et communément avec le catéchisme : La confirmation est un sacrement qui nous donne le Saint-Esprit avec l'abondance de ses grâces et nous rend parfaits chrétiens. Mais pour mieux comprendre tout à la fois et la nécessité de l'institution de ce sacrement, et ses relations profondes ou plutôt ses préparations figurées dans le monde naturel, nous ne pouvons mieux que dire avec l'Ange de l'École : — « Les sacrements de la nouvelle loi sont ordonnés pour des effets spéciaux de la grâce ; et pour cela, lorsque se présente quelque effet spécial de la grâce, là est ordonné un sacrement spécial. Mais comme les choses sensibles et corporelles portent en elles la ressemblance des choses spirituelles et intelligibles, des choses qui se passent dans la vie corporelle, nous pouvons percevoir ce qu'il y a de spécial pour la grâce dans la vie spirituelle. Or il est manifeste que dans la vie corporelle il y a une perfection spéciale afin que l'homme parvienne à l'âge parfait et puisse opérer les actions parfaites de l'homme. D'où l'apôtre dit : (I Cor. XIII.) Mais lorsque je suis devenu homme fait j'ai abandonné ce qui était de l'enfant. Et de là, vient en même temps qu'en outre du mouvement de la génération par lequel on reçoit la vie du corps, il y a le mouvement de l'accroissement, par lequel on parvient à l'âge parfait. C'est donc ainsi que l'homme reçoit la vie spiri-

tuelle par le baptême qui est la régénération spirituelle ; mais dans la confirmation l'homme reçoit comme un certain âge parfait de vie spirituelle. » — (Sum., etc., art., I.) Et le grand docteur cite un texte de saint Melchiade que nous allons citer et compléter : — « L'Esprit-Saint, qui sur l'eau du baptême descendit par une effusion salutaire, a communiqué aux fonts la plénitude pour l'innocence ; dans la confirmation, il donne l'augmentation pour la grâce. Dans le baptême, nous sommes régénérés à la vie ; après le baptême, nous sommes confirmés pour le combat ; dans le baptême, lavés ; après le baptême, nous sommes fortifiés. Mais si pour ceux qui doivent aussitôt passer de ce monde suffisent les bienfaits de la régénération, pour ceux qui doivent combattre et vaincre sont cependant nécessaires les secours de la confirmation. La régénération par elle-même sauve ceux qui bientôt doivent être reçus dans la paix du monde bienheureux ; mais la confirmation arme et prépare aux luttes du monde ceux qui sont réservés pour les combats. » — Ainsi la confirmation est au baptême ce que l'accroissement est à la naissance, ce qu'est le plein et entier développement de l'âge au commencement de la vie. La vie commence d'être : elle est créée, ou communiquée, ou allumée par un acte souverain de l'Être éternel, par un mouvement donné par le moteur éternel qui est l'Éternel Amour. Et ce mouvement se prolonge, se continue ; et cet acte se développe, s'épanouit, pour aboutir et se terminer à la perfection, c'est-à dire au développement complet et harmonique des éléments, des forces, des fonctions et des puissances que cet être créé portait au fond de ses entrailles. C'est la plante qui commence par le germe et qui devient parfaite, après le développement de ses rameaux et de ses feuilles, lorsqu'elle arrive à la maturité du fruit ; c'est la fleur qui commence par le bouton, qui se déploie, ouvre son sein, et présente son calice épanoui, sa corolle embaumée, pour s'humecter de rosée, se couronner de lumière, et se remplir de miel. — Et la verge sortira du tronc de Jessé, et la fleur s'épanouira au sommet de sa tige, et sur elle se reposera l'esprit du Seigneur ; l'esprit de sagesse et d'intelligence, l'esprit de conseil et de force, l'esprit de science et de piété ; elle sera remplie de l'esprit de la crainte du Seigneur. « Et egredietur virga de radice Jesse, et flos ejus ascendet, et requiescet super eum spiritus Domini : spiritus sapientiæ et intellectus, spiritus concilii et fortitudinis, spiritus scientiæ et pietatis. Et replebit eum spiritus timoris Domini. » (Isaïe XI, 1, 2.) — Voilà l'épanouissement complet de la créature réparée par le baptême. Qui ne se rappelle ici ces naïves images de nos artistes chrétiens où dans les bras et sur les genoux de la Vierge Marie, Jésus, la fleur épanouie de la tige de Jessé, ou si l'on veut, le bouton entr'ouvert sur la même tige où s'épanouit la Vierge fleur, Jésus

est représenté la tête environnée des sept colombes de l'Esprit qui l'aspire ou respire vers lui, les sept dons de la confirmation qui forment un nimbe palpitant autour de son jeune front royal. Ceux qui reçoivent la confirmation, qui est le sacrement de la plénitude de la grâce, deviennent conformes au Christ, en tant que lui-même dès le premier instant de sa conception fut plein de grâce et de vérité, comme il est dit au premier chapitre de saint Jean. Cette plénitude, il est vrai, fut déclarée au baptême, lorsque l'Esprit-Saint descendit sur lui en forme corporelle. D'où il est dit au chapitre IV de saint Luc que Jésus revint du Jourdain plein de l'Esprit-Saint. En effet, il ne convenait pas à la dignité du Christ, qui est l'auteur des sacrements, de recevoir par un sacrement la plénitude de la grâce. (Summa, ibid., ad. IV.)

Si nous passons de ces rapprochements mystiques et de ces images gracieuses à d'autres symboles de ce sacrement, nous dirons avec un grand théologien empruntant ces idées à un grand pape : « De même qu'il appartient à un général non-seulement d'enrôler un soldat, mais encore de lui donner les armes convenables, ainsi il appartient au Christ, Notre-Seigneur, par le baptême, de nous inscrire dans sa milice, et, par la confirmation, de nous donner les armes pour sa milice. De même, ainsi qu'un père, laissant à son fils mineur de grands biens, lui nomme aussitôt un tuteur, de même dans ce sacrement on donne aux régénérés le Paraclet, pour qu'il leur soit gardien, consolateur et tuteur. » — « Sicut ad imperatorem spectat, non solum signare militem, sed etiam armis competentibus eum instruere, ita Christum Dominum per baptismum nos describere militiæ suæ, per confirmationem, vero dare ad jumentum militiæ. Item sicut parens magnam pupillo facultatem relinquens ei statim providit tutorem, ita in hoc sacramento, dari regeneratis Paracletum, ut sit eis custos, consolator et tutor. » (Suarez, Disp. XXXII, in Confirm., sect. I.) — Ces idées sont connues et sont vulgarisées ; mais elles n'en sont pas moins belles, ou plutôt, comme toutes les idées chrétiennes, plus elles sont connues, plus elles sont belles, parce qu'elles sont vraies, d'une vérité qui dépasse l'horizon de nos yeux et les limites de notre temps : elles plongent en haut et s'épanouissent dans la lumière éternelle. Le chrétien est un soldat. Il doit combattre contre les ennemis de son Dieu, contre les adversaires de sa royauté, contre les rebelles intimes de sa vertu. Le baptême l'inscrit sur le rôle des soldats du Christ ; mais la confirmation le revêt d'une armure puissante, lui met au cœur la flamme, en main le glaive, et l'exerce, le guide et le soutient contre les ennemis du dehors et du dedans. Le chrétien est l'héritier de Dieu, le cohéritier de Jésus-Christ. Le baptême est l'acte solennel de son adoption : il est le fils adoptif du Père qui est au ciel ; mais

Jésus-Christ, en lui transmettant son droit authentique à la possession de Dieu, le laisse encore enfant mineur, pupille sur la terre ; et l'Église lui donne par la confirmation un tuteur dans le Saint-Esprit, qui gère ses biens, les administre, les conserve et les augmente pour le jour où l'héritier, devenu majeur, entrera dans la plénitude de l'âge parfait, pour jouir de la plénitude de ses droits. Encore un coup, ces idées, qui sont plus que des images, qui sont des figures et des symboles de réalités plus hautes, élèvent les âmes et doivent introduire le génie de nos artistes dans des sphères supérieures, où se combinent les éléments grossiers de la matière avec les notions lumineuses de la théologie, où les infirmités de la nature sont survêtues et transformées par les influences divines du monde surnaturel.

Comme le baptême, la confirmation fut annoncée, figurée, promise dans l'ancienne loi : « Effundam spiritum meum super omnem carnem. » (Joël. II-28). — « Et après cela, je répandrai mon esprit sur toute chair... » — Dans l'Ancien Testament, l'Esprit qui souffle où il veut en suivant les grands courants de la miséricorde divine et du précieux sang, l'Esprit, à certains rares moments, tombait d'en haut sur des êtres privilégiés ; il s'en emparait pour en faire des voyants et des prophètes. Mais il ne se répandait point sur les foules, « sur toute chair, » il ne se donnait pas à tous, et surtout il ne marquait pas d'un sacre indélébile les âmes qui le recevaient. Il se communiquait comme lumière, non comme vertu : du moins, il ne se mêlait pas familièrement et abondamment à la vie des âmes, comme dans la loi nouvelle. Aussitôt que Jésus est venu, Jésus, l'œuvre de l'Esprit-Saint et son tabernacle ; aussitôt que la colombe s'est apprivoisée et qu'elle a pu poser son pied délicat sur cette terre vierge de l'humanité sainte du Fils de Dieu, aussitôt Jésus communique ses dons et veut répandre son Esprit. Il l'annonce et le promet; il monte au ciel pour l'envoyer et comme pour le verser de plus haut à pleines effusions : — « Et je prierai le Père, et il vous donnera un autre Paraclet, afin qu'il demeure avec vous à jamais, l'Esprit de vérité que le monde ne peut recevoir parce qu'il ne le voit pas et ne le connaît pas ; mais vous le connaîtrez, parce qu'il demeurera chez vous et sera en vous. » (Joan. XIV, 16-17.) — Or, quoique cette promesse ait été remplie d'une manière singulière et extraordinaire dans les apôtres, il a fallu cependant, que le Christ laissât dans son Église un mode certain et défini, un moyen par où le don et l'effet de cette promesse parvînt à tous et à chacun des fidèles, par une loi ordinaire et certaine. Car autrement nous ne pourrions constater quand et comment cette promesse s'accomplirait en nous ; et les fidèles ne pourraient se servir d'un moyen certain pour recevoir ce don. Pour cette raison, il fut très-convenable

que cette promesse s'accomplît par quelque sacrement certain et quelque signe visible, parce que l'Église du Christ est visible et que les hommes corporels saisissent mieux sous les signes visibles les choses spirituelles. C'est pourquoi, même dans les apôtres, cette promesse ne s'est pas accomplie sans un signe visible, dont la trace et comme la participation a duré quelque temps dans l'Église primitive. Mais comme le signe était en dehors de la loi et tenant du miracle, plus expédient pour fonder que pour conserver et pour exercer la foi, c'est pour cela qu'il fut nécessaire d'instituer un autre signe déterminé par lequel cette promesse s'accomplirait dans les fidèles. Or comme cette promesse est déterminée et distincte des autres dans la fin et dans l'effet, de même elle demande un signe propre et un sacrement. (Suarez, Disp., ibid.)

Essentielle réalité du sacrement de confirmation, nécessité de ce sacrement pour la transmission du Saint-Esprit dans l'homme régénéré, sacrement distinct du baptême, et renfermant une opération particulière et profonde de la grâce, mais sacrement se surajoutant au baptême pour le couronner et se donnant autrefois au néophyte sortant du baptême, tout humide encore des eaux maternelles de la régénération, ou du moins, avant de déposer les vêtements blancs de la royauté baptismale, par le même ministre, dans le baptistère même ou dans le chrismatoire : voilà ce que nous avons voulu dire et ce qui doit suffire pour donner une idée de ce sacrement. « Denique inquit (S. Melchiades), in fonte plenitudinem tribuit Christus Dominus ad innocentiam, in confirmatione augmentum præstat ad gratiam : in baptismo regeneramur ad vitam, post baptismum confirmamur ad pugna : in baptismo abluimur, post baptismum roboramur : et hoc est quod alii SS. Patres dicunt, hoc sacramentum fuisse conveniens, ut sit perfectio baptismi, et plenitudo hominis christiani. » (Apud Suarez, etc.) Nous ajouterons seulement, avant de passer aux détails de l'archéologie liturgique, que la matière de ce sacrement est le chrême, mixture d'huile et de baume bénite par l'évêque, le jeudi saint, avec l'huile des infirmes et l'huile des catéchumènes : chrême saint, suave matière admirablement choisie pour oindre le nouvel athlète de la foi, pour sacrer le jeune roi cohéritier des promesses éternelles, pour communiquer de cette âme possédée du divin Esprit, aux autres âmes chrétiennes, la céleste contagion de l'incorruption et de la vertu. C'est ce que nous explique admirablement saint Thomas dans ces simples paroles : — « Dans ce sacrement est donnée la plénitude du Saint-Esprit pour la force spirituelle, ce qui convient à l'âge parfait. Or l'homme, lorsqu'il est parvenu à l'âge parfait, commence alors à communiquer ses actions aux autres, tandis qu'auparavant il vit, pour ainsi dire, seul et pour lui-même. Or la grâce du Saint-Esprit est

désignée par l'huile, d'où il est dit que le Christ est oint de l'huile de joie, à cause de la plénitude de l'Esprit-Saint qu'il avait : c'est pour cela que l'huile convient à la matière de ce sacrement. Mais on y mêle du baume à cause de la fragrance du parfum qui reflue vers les autres; d'où l'Apôtre dit : « Nous sommes la bonne odeur du Christ pour Dieu. » Et quoiqu'il y ait beaucoup d'autres substances odoriférantes, cependant on prend le baume principalement, parce qu'il a meilleure odeur et parce qu'aussi il communique l'incorruption, d'où il est dit au livre de l'Ecclésiaste : « Mon parfum est comme un baume sans mélange ». — (Sum. theol., III^a pars, quæst. LXXII, art. 2.) Ainsi ce sacrement est parfait : la matière déterminée et d'avance transformée par les prières de l'Église, la forme précisée dans les paroles qui accompagnent l'onction et qui suivent l'imposition des mains : — « N. consigno te (ou signo te, comme dit le Rituel romain) signo crucis, et confirmo te chrismate salutis, in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen. » — Et le Saint-Esprit aussitôt, dans la spécialité de sa puissance et la plénitude de ses dons, prend possession du néophyte pour le fortifier, l'armer et le pousser aux bons combats de la vertu. — « Sicut enim forma rei naturalis dat ei speciem, ita forma sacramenti continere debet quidquid pertinet ad speciem sacramenti. Sicut autem ex supradictis patet in hoc sacramento datur Spiritus Sanctus ad robur spiritualis pugnæ. Et ideo in hoc sacramento tria sunt necessaria, quæ continentur in forma prædicta. Quorum primum est causa conferens plenitudinem roboris spiritualis, quæ est sancta Trinitas, quæ exprimitur cum dicitur : In nomine Patris, etc., et secundum est ipsum robur spirituale, quod homini confertur per sacramentum materiæ visibilis ad salutem, quod quidem tangitur cum dicitur : Confirmo te chrismate salutis. Tertium est signum quod pugnatori datur, sicut et in pugna corporali, milites insigniis ducum insigniuntur. Et quantum ad hoc dicitur : Consigno te signo crucis, in quo scilicet rex noster triumphat, ut dicitur Coloss., II. » — (Ibid., art. 4.) Enfin nous devons dire aussi que le ministre ordinaire du sacrement de confirmation est l'évêque, comme il était autrefois le ministre ordinaire du sacrement de baptême : ce n'est que par une délégation spéciale du souverain Pontife qu'un simple prêtre peut administrer ce sacrement; mais le saint chrême dont il se sert doit toujours être bénit par l'évêque. Et nous devons rappeler que le sacrement de confirmation imprime caractère dans l'âme du chrétien, lui donne une puissance spéciale avec une dignité nouvelle pour agir librement dans une sphère déterminée, pour étendre son action divine : c'est un augment spirituel qui pousse l'homme à l'âge parfait de l'Esprit : — « Est quoddam spirituale augmentum promovens hominem in spiritualem ætatem

perfectam. » — Comme dit saint Thomas, dans le saisissant développement d'une de ses thèses qu'il faut lire : « Character est quædam spiritualis potestas ad aliquas sacras actiones ordinata. Dictum est autem supra quod sicut baptismus est quædam spiritualis generatio in vitam christianam, ita etiam confirmatio est quoddam spirituale augmentum, promovens hominem in spiritualem ætatem perfectam. Manifestum est autem ex similitudine corporalis vitæ, quod alia est actio hominis statim nati, et alia actio, quæ competit ei, cum ad perfectam ætatem pervenerit. Et ideo per sacramentum confirmationis datur homini potestas spiritualis ad quasdam alias actiones sacras, præter illas ad quas datur ei potestas in baptismo. Nam in baptismo accipit homo potestatem ad ea agenda quæ ad propriam pertinent salutem, prout scilicet secundum seipsum vivit. Sed in confirmatione accipit homo potestatem ad agendum ea quæ pertinent ad pugnam spiritualem contra hostes fidei ; sicut patet ex exemplo Apostolorum, qui antequam plenitudinem Spiritus Sancti acciperent, erant in cœnaculo perseverantes in oratione; postmodum vero egressi, non verebantur publice fidem fateri etiam coram inimicis fidei christianæ. Et ideo manifestum est quod in sacramento confirmationis imprimitur character ». (Sum., ibid., art. 5.)

Et dès lors, on comprend que cette puissance soit inhérente désormais à l'âme chrétienne, et que le nouveau soldat, le chevalier de Dieu garde pour toujours le caractère martial dans les armes spirituelles, comme il le gardera sous les lauriers du triomphe et sous la palme du vainqueur.

II

Entrons maintenant dans le détail liturgique du sacrement de confirmation, et sachons nous restreindre à ce qui, dans l'administration du sacrement, intéresse l'art et relève de l'archéologie. Voici d'abord comment d'après le pontifical romain se confère le sacrement : les confirmands se présentent devant l'évêque avec leur parrain : le parrain tient l'enfant par le bras droit, l'adulte met son pied sur le pied droit de son parrain (il faut dire toutefois que la présence d'un parrain au sacrement de confirmation se néglige et se perd dans nos contrées). Rangés devant l'évêque, les confirmands se mettent à genoux ; l'évêque, revêtu de l'amict, de l'aube, de l'étole et de la chape blanche, debout, tête nue tournée vers les confirmands, appelle sur eux le Saint-Esprit et la vertu du Très-Haut ; puis, étendant les mains vers eux, il prie le Dieu tout-puissant et éternel, qui a régénéré ces serviteurs par l'eau et le Saint-Esprit, de leur envoyer l'es-

prit septiforme, l'esprit de sagesse et d'entendement, l'esprit de conseil et de force, l'esprit de science et de piété, de les remplir de l'esprit de crainte et de les marquer du signe de la croix pour la vie éternelle. — Puis l'évêque prend la mitre, s'assied ; et on lui amène un à un, à genoux, les confirmands ; ou, s'ils sont trop nombreux, il passe dans leurs rangs : à chacun il fait avec le pouce trempé dans le saint chrême une onction en forme de croix, sur le front, en disant : « N., je te signe du signe de la croix et je te confirme du chrême du salut ; au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. « Amen ». — Puis il donne un léger coup sur la joue, en disant : « La paix avec toi. » Ensuite, pendant que le pontife se purifie les mains, le chœur chante une antienne : Confirmez, ô mon Dieu, ce que vous avez opéré en nous par votre saint temple qui est à Jérusalem. — Puis sur tous les confirmands, à genoux, le pontife récite une oraison où il prie le Dieu qui a donné le Saint-Esprit à ses apôtres, et par eux l'a communiqué aux autres fidèles, qu'il daigne regarder leur humilité, afin que les cœurs de ceux dont les fronts viennent d'être oints du saint chrême et marqués du signe de la sainte croix deviennent le temple de la gloire du Saint-Esprit qu'ils ont reçu et qui habite en eux ; enfin il les bénit et les engage à réciter le symbole, l'oraison dominicale et la salutation angélique. Voilà tout le sacrement dans la solennité de ses rites, de ses prières et de ses cérémonies. Du reste, comme nous allons le dire, nous trouvons à peu de chose près le même ordre, les mêmes prières dans les divers rituels des anciennes Églises ; le pontifical romain ne fait que les condenser et les digérer en des formules plus courtes, plus précises et plus pénétrantes.

Mais avant de faire cette comparaison, ramenons notre attention sur le triptyque de Van der Weyden : décrivons le sujet de la confirmation dans le tableau du maître flamand. Nous allons, par le bas-côté de gauche, vers l'autel qui forme le centre de l'église et de la composition. Le sacrement de confirmation vient le second, immédiatement après le baptême, sous la seconde arcade ogivale qui communique d'une chapelle au collatéral, sous un ange vêtu de jaune, d'or ou de lumière, qui déroule un phylactère où sans doute est inscrit le sacrement. L'évêque est debout, pendant qu'on lui amène un à un les confirmands, qui s'agenouillent devant lui sur le gradin qui descend de la chapelle à la nef latérale ; il administre le sacrement et fait l'onction du saint chrême avec une spatule sur le front du néophyte agenouillé à ses pieds. Nous n'aimons pas cette spatule, ici moins encore qu'au baptême ; c'est presque une hérésie liturgique, car c'est la main du pontife qui doit être en contact direct avec le saint chrême et par le chrême avec le front qu'il sacre pour faire pénétrer à l'âme l'onction de l'Esprit-Saint. Et puis, avec cette spatule à la

main, le pontife peut difficilement appliquer le léger soufflet qui accompagne de son symbole vivant l'administration du sacrement et que nous trouvons pratiqué dans plusieurs églises dès avant le xve siècle. L'évêque tient de la main gauche le chrismatoire en métal jaune comme la spatule, il est coiffé de la mitre précieuse blanche, mitre de forme raisonnable, élégante même, surtout si on la compare aux mitres interminables et lourdes du siècle dernier; c'est la mitre du xve siècle qui s'est élevée et qui n'est plus aussi simple et gracieuse que la mitre du xiie siècle. L'évêque est vêtu d'une chape à orfrois d'or, à personnages et à fermail d'or; d'une aube blanche et d'une soutane rouge, d'où sort, autour du cou, le col blanc de la chemise. L'évêque est déjà vieux, il est chauve sous la mitre, la figure est fatiguée, mais douce et paternelle; il se courbe moins encore pour atteindre le front du néophyte, que sous le poids des années, augmenté du fardeau de l'épiscopat. Le prêtre qui accompagne l'évêque est jeune encore, à figure grave, amaigrie, intelligente : il porte la large tonsure, que dessinent des cheveux d'un brun foncé; il est vêtu d'une soutane noire et d'un surplis blanc. En ce moment il attache le chrémeau, bande de toile blanche, autour du front d'un nouveau confirmé. L'enfant, presque un adolescent, que confirme l'évêque en ce moment, porte un vêtement rouge, un chaperon violet rejeté sur l'épaule droite : il a les cheveux blonds. L'enfant à qui on met le chrémeau et qui semble plus petit de taille et plus jeune a un vêtement bleu, et ses cheveux blonds ont des reflets ardents. A droite de l'évêque il y a un groupe de quatre personnages dont on ne voit guère que les têtes vivantes et accentuées. Le plus en avant est vêtu de noir avec un bonnet à gland noir aussi, et qui ressemble à l'espèce de clémentine qui couvre la tête du prêtre dans le sacrement de baptême; le second, en arrière, est vêtu et coiffé de violet. Des deux autres on ne voit guère que les têtes, dont l'une est découverte et l'autre coiffée. N'oublions pas, pour excuser les trois têtes coiffées dans l'Église et pendant l'administration d'un sacrement, que nous sommes en Flandre, dans un pays humide et froid. Le bon bourgeois qui semble sur le devant prendre un intérêt si calme et si paternel à la cérémonie ne serait-il pas le parrain du jeune confirmand? Cette coutume devait se conserver encore du temps de Van der Weyden. Enfin, en avant, et descendant la nef pour se diriger vers la porte, il y a un groupe charmant de trois enfants qui viennent de recevoir la confirmation. Leur front est environné de la bandelette blanche qu'ils doivent garder trois ou huit jours, selon la coutume du diocèse, bandelette virginale et royale, qui pare leur jeune front et protége l'onction. Le plus grand est vêtu de bleu. Il porte un chaperon noir sur l'épaule; les cheveux sont bruns, les bas de chausse sont noirs. Il tient à la main un livre à

couverture rougeâtre, il est le plus grand des trois : c'est un adolescent. Le plus petit porte un vêtement vert-olive; il tient son livre dans une gaîne rouge. Le troisième du groupe est une fille, une fillette de treize ou quatorze ans. Elle a une robe rouge et un voile noir, rejeté en arrière, qui lui couvre les cheveux qui paraissent blonds. Ces enfants, bien groupés, marchent allégrement, se retournent, d'un air de tête naïf, pour regarder la cérémonie du baptême qui se fait à leur droite, et qui leur rappelle le souvenir de leur régénération, dont le sacrement qu'ils viennent de recevoir est le complément viril et comme l'efflorescence adulte. Notons aussi, car tout est caractéristique pour les mœurs et les usages, autant que pour la liturgie, une levrette qui suit ces enfants en bondissant; une levrette au pelage jaune clair, avec les oreilles et la tête blanches. C'est la levrette héraldique qui accompagne le chevalier et est en même temps le symbole de la fidélité.

En aussi peu de mots que possible, voilà cette représentation du sacrement de la confirmation. Nous allons rapporter, pour compléter notre étude, les rites antiques et les prières qui, dès les premiers siècles, accompagnaient le sacrement. La confirmation, nous l'avons dit, se donnait autrefois immédiatement après le baptême. Les enfants baptisés étaient aussitôt confirmés; et cette coutume se perpétua dans l'Église jusqu'au commencement du XIIIe siècle. — « Confirmatio quam veteres manuum impositionem, consignationem, spirituale signaculum; Græci chrisma, chrismatis sive unguenti mysterium appellabant, tanquam ultimum baptismi complementum, perfectio et consummatio semper suscepta est; non quasi istius integritati aliquid desit quominus veri et sinceri censeamur Christiani, sed quod per baptismum quasi modo geniti infantes, per confirmationem virtute Spiritus Sancti imbuti in viros perfectos crescamus. » (De Antiquis etc., cap. II, art. 1.)

C'était donc aux deux grandes fêtes de Pâques et de la Pentecôte que s'administrait la confirmation, comme porte un concile de Paris (an 829). Raban, dans son livre II de l'Institution des Clercs (cap. XXXIX), et le Livre des divins Offices, attribué à Alcuin, assignent le jour de l'octave de Pâques pour la réception de ce sacrement, le jour où les néophytes déposaient les vêtements blancs de leur baptême. Guillaume Durand voit dans l'attente de ces sept jours le symbole des sept dons du Saint-Esprit. — « Baptizatus autem confirmari non potest nisi demum post septem dies post baptismum, propter septem dona Spiritus Sancti quæ recipiuntur in confirmatione. » (Ration., lib. VI, cap. LXXXIV.) Dès lors, l'antiquité ecclésiastique fixait des termes au delà desquels on ne pouvait différer ce sacrement. Un concile (date incertaine) interdisait l'entrée de l'Église aux parents qui n'auraient pas fait con-

firmer leurs enfants dans l'année même de leur baptême : un concile de 1287 (Conc. Exoniense, cap. III) fixait ce délai à trois ans après la naissance de l'enfant. Dans d'autres constitutions nous trouvons cinq ans. Le concile de Cologne de 1280 fixe sept ans ; et nous trouvons nombre de conciles du XVI[e] siècle (Tours, 1583 ; — Bourges, 1584 ; — Aix, 1585 ; — Toulouse, 1590 ; — Narbonne, 1609) qui défendent de donner la confirmation avant cet âge, « quo melius suscepti sacramenti memores esse possint. » Enfin le Catéchisme du concile de Trente conseille d'attendre l'âge de douze ans. La coutume actuelle de l'Église tient de nos jours à n'admettre à la confirmation que les enfants qui ont fait leur première communion, tandis que nous trouvons des conciles (Lamborense, 1281 ; — Bituricense, 1584) qui refusaient d'admettre à la communion les néophytes qui n'étaient pas confirmés. Dans tous les cas, l'Église, sans enseigner l'absolue nécessité de ce sacrement pour le salut, recommandait fortement de l'administrer à tous les chrétiens, même aux mourants, afin, dit saint Thomas, que rien ne manque à la perfection de leur état et à la plénitude de leur gloire dans le ciel. — « Etiam morituris hoc sacramentum dandum est, ut in resurrectione perfecti appareant secundum illud : (Ephes., IV, 13.) « Donec occurramus omnes in virum perfectum, in mensuram ætatis plenitudinis Christi. Et ideo Hugo de sanct. Victor. dicit : (Lib. de Sacram., II-VII, cap. III) : Omnino periculosum esset, si ab hac vita sine confirmatione migrare contingeret : non quia damnaretur, nisi forte propter contemptum, sed quia detrimentum perfectionis pateretur. Unde etiam pueri confirmati decidentes majorem gloriam consequuntur, sicut et hic majorem obtinent gratiam. » — (Sum., III[a] part., q. LXXII, art. 8.) Dans l'antiquité, la confirmation se donnait dans le baptistère. Cependant nous tenons de Jean Diacre qu'un évêque de Naples, au commencement du VII[e] siècle, avait élevé pour l'administration de la confirmation un édifice particulier soutenu de colonnes de marbre, orné de belles peintures, appelé le « consignatorium albatorum ». Mais d'ordinaire, et surtout aujourd'hui, c'est dans l'Église que se donne la confirmation, comme dans le tableau de Van der Weyden.

L'onction du chrême est la partie principale, nous pouvons dire le fond du sacrement de confirmation. Dans l'Église latine, l'onction se fait sur le front ; le front est, en effet, comme l'auguste portique de ce temple dédié à la gloire de Dieu, et dont l'Esprit-Saint doit occuper le sanctuaire. Chez les Grecs, l'onction se fait au front, aux oreilles, aux narines, à la poitrine, comme l'explique excellemment saint Cyrille de Jérusalem, dans une de ses catéchèses : — « Et primum frons illinitur, ut abstergat a vobis pudorem quem primus homo transgressor per-

petuo circumferebat; simulque efficiat, ut possitis vultu non velato gloriam Domini intueri. Deinde vero aures unguntur ut ad audiendum divina mysteria aures accipiatis, de quibus dicebat Esaias: « Et addidit mihi Dominus aures ad audiendum » et Dominus in Evangelio : « Qui habet aures ad audiendum audiat. » Postea nares, ut divinum recipientes unguentum dicatis : Christi gratus odor est Deo in his qui salvantur. Tum vero et pectus inungitur, ut induti thoracem justitiæ, fortiter adversus insultus diaboli consistatis. » (De Antiquis, art. 3.) Aujourd'hui même, dit dom Martène, les Grecs appliquent l'onction à toutes les parties du corps, à tous les sens et à tous les membres, et il cite la curieuse formule d'onction dont se servent les Éthiopiens (nestoriens ou jacobites). — « Postea ungit frontem, dorsum et oculos eorum in figuram crucis, et dicit : In unctionem gratia Spiritûs Sancti. Amen. — Ungit nares et labia, et dicit : Signum regni Cœlorum. Amen. — Ungit aures et dicit : Unctio sancta Dei nostri Christi, et signum quod non aperitur. Amen. — Ungit dorsum et granum pectoris, seu os stomachi, et dicit : Perfectio gratiæ Spiritus Sancti, fidei et justitiæ. Amen. — Ungit tibias et ulnas, genua et omnes juncturas eorum, sola pedum, et spinam, et dicit : Ungo te unctione sancta, ungo te in nomine Patris et Filii et Spiritûs Sancti Paracleti. Amen. » (Ibid.). — Avant l'onction, l'évêque demande le nom du néophyte. C'était le nom de baptême, ou un nom nouveau, mais toujours chrétien. Le léger soufflet qui suit l'onction ne remonte pas plus haut que Durand, évêque de Mende; et l'on peut croire que c'est un de ces moyens naïfs dont se servait le Moyen-Age, dans les contrats, pour conserver la mémoire et rappeler le souvenir des engagements pris. Nous avons donné à cette cérémonie un symbolisme plus élevé.

Après l'onction, un bandeau, une bandelette de toile (bandellus, vitta linea) devait envelopper le front de l'enfant. C'était la couronne royale ou sacerdotale de ce jeune chevalier du Christ. Un ancien Ordo romain prescrit aux confirmés de garder ce bandeau pendant sept jours, en l'honneur des sept dons du Saint-Esprit. Nous voyons prescrit, au XIIIe siècle, de le garder trois jours. Puis le prêtre devait laver le front du confirmé, ensuite ce bandeau qu'il devait brûler ou appliquer à de pieux usages de l'Église : c'est ce que l'on trouve prescrit dans les statuts synodaux des Églises de Cahors, de Rhodez et de Tulle. — « Bandellos mundos et lotos et satis longos supra chrismationem in fronte positos tribus diebus deferant propter fidem Trinitatis : quibus elapsis, frons confirmati et bandellus abluantur a sacerdote super fontes ob reverentiam sacramenti. Bandellus vero ad humanos usus nullatenus transferatur, sed comburatur, vel in usus mundos Ecclesiæ deputetur. » —

(Ibid.) Enfin nous trouvons, dans un concile de Chartres de 1526, que les confirmés doivent porter leur chrémeau vingt-quatre heures au moins; et à la fin du siècle, le concile de Milan, sous saint Charles Borromée (1585), inaugurait, ou du moins autorisait l'usage, aujourd'hui reçu, d'essuyer simplement le front du confirmé avec du coton que l'on brûlait, puis avec un linge que l'on lavait dans le baptistère. Ainsi le symbolisme décroît avec le penchant du Moyen-Age. Mais du moins notre Van der Weyden a gardé le bandeau blanc autour du front royal de ses jeunes confirmés. Citons encore cette rubrique d'un pontifical de Guillaume de Mende, qui fut en usage aussi dans l'Église de Châlons et dans celle de Paris, du XIVe siècle. — « Expedita itaque confirmatione, pontifex annunciet confirmatis sive chrismatis, quod in honorem sanctæ Trinitatis chrismalia in frontibus portent, et die tertia sacerdos lavabit eorum frontes, et comburet chrismalia super fontes, vel ex chrismalibus fiant candelæ ad usum altaris. Patrinis vero seu matrinis annunciet, quod instruant et informent filiolos suos bonis moribus et operibus, quod fugiant mala et faciant bona; et quod doceant eos : Credo in unum Deum, Pater noster et Ave Maria. » — Nous avons cité la formule sacramentelle de la confirmation, telle qu'elle se donne dans toute l'Église latine depuis le XIIe siècle. Nous trouvons d'autres formules dans de vieux sacramentaires et d'antiques manuscrits. Mais ces formules reviennent toujours au même sens. Les oraisons sont aussi plus nombreuses; la première oraison : — « Omnipotens sempiterne Deus, » au pontifical romain, date au moins du VIIIe siècle; l'oraison : « Deus qui apostolis, etc., » se récitait pendant qu'on attachait les bandeaux autour du front des confirmés. — « Modo ligandi sunt », dit la rubrique d'un antique pontifical du milieu du VIIIe siècle; et après l'oraison : « Modo communicandi sunt de sacrificio. » — On devait les communier avec le sacrifice même auquel ils assistaient; puis une ample bénédiction épiscopale, dans une ample et magnifique formule, terminait la messe et congédiait les néophytes, régénérés, confirmés, communiés, vivifiés, enrichis, couronnés des trois grands sacrements qui forment le premier groupe de la vie chrétienne dans sa fleur, son énergie et sa plénitude.

— Sequitur benedictio episcopalis :

« Benedicat vos, Omnipotens Deus, qui cuncta ex nihilo creavit, et vobis in baptismate et in confirmatione remissionem omnium peccatorum tribuat. Amen.

« Quique Spiritum sanctum igneis linguis suis dedit discipulis, corda vestra ipsius illustratione irradiet, atque in sui amorem jugiter accendat. Amen.

« Quatenus ab omnibus vitiis emundati, ipsius opitulatione ab omnibus adversitatibus defensi, templum illius effici mereamini. Amen.

« Ille qui vos creavit ab omnibus malis imminentibus custodiat, et ab omni pravitate defendat. Amen.

« Quod ipse. Amen. — Benedictio. Amen :

« Alia benedictio ad missam post confirmationem :

« Effunde quæsumus, Domine, super hos famulos tuos et famulas tuas cœlestem benedictionem tuam quibus per nos eximium septiformem Spiritum Sanctum tuum tradere voluisti, ejusdemque Spiritus Sancti gratiam et dona largire. Amen.

« Ut quicumque sunt ex aqua et Spiritu Sancto renati semper sint tua protectione muniti. Amen.

« Redundet in eis diffusa charitas per Spiritum sanctum, quæ operiat ac superet omnem multitudinem peccatorum. Amen.

« Protege eos et eas protectione divina, ut fugiant ab eis universa peccata, et tua semper studeant adimplere præcepta. Amen.

« Requiescat in eis propitius qui quondam requievit in apostolis gloriosus. Amen.

« Quod ipse. Amen. — Benedictio. Amen.

(Ex antiq. Pontif. ms. Egberti, arch. circa medium sæculum octavum.)

L'abbé J. SAGETTE.



... IXIÈME TON

... TON [illegible]

... TON
... S I V I S A P P E ... L ... T E ... S
... T ... Q ... O ...

... TON
... A T V ... V ... O N I S
... S ... A ... O ...

... TON
A ... S ... A N ... I O S O M S
... B L A T O S ...

Dessiné ... par ... Bouet

LA MUSIQUE _ XIIe SIÈCLE

CHAPITEAUX DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY

... Imprimerie ... quai de la Tournelle ...

THÉORIE ET SYMBOLISME

DES TONS DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE [1]

III

Parmi les consonnances des anciens nous avons noté le disdiapason, dont le nom δὶσδιαπασῶν signifie diastème, ou système établi sur deux fois le diapason, ou deux fois toutes les cordes; c'est la double octave des modernes, le plus grand de tous les systèmes, égalant l'ambitus ou l'étendue des cordes ou sons dont la voix humaine est susceptible; c'est, en un mot, une portée complète de la voix. Ce système est dit embrasser deux fois les cordes; car au delà du diapason les cordes ne sont que le redoublement de celles qu'il renferme, leur rapport étant identique; ce dont il est aisé de s'assurer en doublant les termes des cordes du diapason, ou en dédoublant ceux du disdiapason. Comme en réalité il n'y a pas d'autres cordes que celles du diapason, il a été exact de nommer ainsi cet intervalle d'octave. Le diapason n'est qu'une gamme des modernes, et le disdiapason la double gamme. La gamme moderne s'appuie sur n'importe quel degré de l'échelle des sons, et, partant de là, elle établit ses intervalles de manières diverses. Elle possède ces deux propriétés : de prendre n'importe quel ton pour fondement de son système diapason, et d'en disposer la série selon tel ou tel ordre. De sa première propriété résulte ce que l'on a appelé « ton »; de la seconde, ce que l'on a plus spécialement appelé « mode ». Il en était de même chez les anciens, qui reconnaissaient autant de diapasons que de sons, ce qu'ils nommaient τόνοι,

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 380, et vol. XXVII, p. 32.

simple convention que les anciens l'avaient ainsi établi dans une de leurs règles relatives au canon. Il nous faut remarquer en passant que, si nous joignons $\frac{8}{9}$ à l'un ou à l'autre des tétracordes $\frac{3}{4}$, nous obtenons aussitôt le pentacorde, diapente ou quinte $\frac{2}{3}$. Nous pourrons user de cette propriété et regarder comme pentacorde le tétracorde augmenté d'un ton ou, ce qui est la même chose, de la disjonction ou diézeuxis.

Le fondement du canon est un premier tétracorde inférieur et grave, dit des cordes principales ou hypates (ὑπατῶν) ; au-dessus s'établit un deuxième tétracorde des mèses ou moyennes (μεσῶν) ; puis un troisième tétracorde, précédé ou suivi d'une disjonction, ce qui le change en un pentacorde, sur lequel nous allons revenir ; enfin un quatrième tétracorde des cordes excellentes supérieures ou aiguës, ce que signifie le mot hyperboléon (ὑπερβολεῶν). Ces systèmes seraient tous conjoints, n'était la disjonction antérieure ou postérieure au troisième tétracorde. Si nous considérions ce tétracorde et sa disjonction comme un pentacorde, tous les systèmes seraient conjoints. Les Grecs ont préféré ne pas le considérer comme tel, mais en lui-même et dans ses rapports avec les mèses. S'il est conjoint aux mèses, il prend le nom de tétracorde conjoint ou synemménon (συνημμενῶν), au lieu qu'il se nomme tétracorde disjoint ou diézeugménon (διεζευγμενῶν), s'il en est disjoint. Nous remarquerons que le tétracorde disjoint des mèses est conjoint à l'hyperboléon, au lieu que le conjoint aux mèses n'est que disjoint pour l'hyperboléon. Mais pour nommer ce tétracorde variable synemménon ou diézeugménon, on ne considère que ses rapports avec les mèses. Rien n'empêche que le synemménon n'ait des cordes communes avec le diézeugménon, leurs cordes se superposant, pour ainsi dire, mais il se pourrait faire qu'ils n'en eussent aucunement, suivant le système employé. Pour terminer le canon, il faut ajouter la valeur d'un ton épogdoïque au-dessous du tétracorde inférieur; cette corde sonnera l'octave grave de la mèse. L'addition de ce ton a pu faire dire parfois que le canon était composé de deux pentacordes et de deux tétracordes; dans ce cas, la gamme passera par le diézeugménon lorsqu'elle suivra l'ordre alterne de pentacorde et tétracorde; elle passera, au contraire, par le synemménon lorsque les tétracordes seront entre les deux pentacordes.

Dans chacun des tétracordes nous nommerons la corde la plus grave, qui est la quatrième, hypate; la suivante ou troisième, parhypate ou trite (τρίτη); la seconde, plus aiguë, lichanos ou paranète; la plus élevée sera la nète. Mais comme dans les tétracordes conjoints l'hypate de l'un est la nète de l'autre, ces deux noms sont communs à cette corde commune; cependant

on lui attribue tel ou tel nom, suivant un usage constant. Cette corde s'appellera hypate-méson entre les hypates et les mèses, mèse entre les mèses et les synemménon, nète-diézeugménon entre ce tétracorde et celui des hyperboléon; de plus, l'hypate-diézeugménon se nomme paramèse de son voisinage de la mèse, et peut-être même parce qu'elle se comporte comme une seconde mèse. L'hypate-hyperboléon s'appelle de préférence nète-diézeugménon, et les parhypates seules au-dessous de la mèse peuvent se nommer ainsi, les supérieures prennent le nom de trite.

Tels sont les noms des diverses cordes, les mêmes dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, qui se contentent de dénommer au besoin leur lichanos ou paranète diatonos, enchromaticos ou enharmonios, suivant le genre.

Voici dans un tableau à lire de bas en haut, la disposition du canon harmonique :

	nète	hyperboléon	hyperboléon			*la*	*aa*
	paranete	hyperboléon				*sol*	*g*
	trite	hyperboléon				*fa*	*f*
disjointes	nète diézeugménon					*mi*	*e*
	paranète diézeugménon			nète synemménon	conjointes	*ré*	*d*
	trite diézeugménon			paranète synemménon		*ut*	*c*
	paramèse					*si*	♮
				trite synemménon		*si* ♭	*b*
	mèse					*la* diapason	*a*
	lichanos	méson	mèses			*sol*	G
	parhypate	méson				*fa*	F
	hypate	méson				*mi*	E
	lichanos	hypaton	hypates			*ré*	D
	parhypate	hypaton				*ut*	C
	hypate	hypaton				*si*	B
	proslambanoménos					*la*	A
	(hypoproslambanoménos)					*sol*	Γ

Les genres n'apportent également aucun changement dans l'ordre des tétracordes, mais seulement dans la valeur des intervalles qui les composent; et il est reçu communément que, dans un canon, tels sont le genre et l'espèce de l'un des tétracordes, tels ils doivent l'être de tous les autres, et par suite du canon lui-même. Si donc, par exemple, le tétracorde des mèses est du genre diatonique ditonié, le canon avec tous ses tétracordes sera de ce genre spécial.

De plus, les disjonctions et la note grave ajoutée au bas du tétracorde des hypates, et que pour cette raison on appela adjointe ou proslambanomène

(προσλαμβανόμενος), doivent, quel que soit le genre, être toujours de la même valeur d'un ton majeur $\frac{8}{9}$.

Le Moyen-Age surajouta une autre note marquée par la lettre grecque Γ, qui doit sonner au grave l'octave du *sol* ou du lichanos-méson.

Nous avons joint dans le tableau au nom des cordes de l'ancienne musique celui qu'elles portent dans la musique moderne, et les lettres qui, au Moyen-Age, servaient à leur notation. Lorsqu'on jugea à propos d'ajouter à l'aigu un nouveau tétracorde, on continua la série des noms et des lettres dans le même ordre que ci-dessus, en doublant seulement les lettres de la deuxième octave.

Passons maintenant à l'examen des règles de Ptolémée sur la valeur musicale des intervalles, et sur l'ordre dans lequel on peut les faire se succéder. Cette partie de la théorie est peut-être la moins connue et la moins étudiée, quoique l'importance en soit immense.

Il y a trois sortes de progressions employées chez les anciens pour les rapports musicaux : celle dite « multiplex », la « superpartiens » et la « superparticularis ». La première multiple est la progression géométrique dans laquelle la raison multiplie les termes; telles sont les séries ∺ 2 : 4 : 8 : 16 : etc.; ∺ 3 : 9 : 27 : 81 : etc. La seconde « superpartiens » est arithmétique; elle se compose de termes qui se succèdent de telle manière que le précédent soit dans le suivant, plus un nombre de ses parties; ce nombre forme la raison de la série; c'est un rapport par différence. A ce genre de proportions se rattachent les rapports 3 . 5 .; le nombre 5 renferme en effet 3 + 2 parties de 3. La série serait ÷ 3 . 5 . 7 . 9, etc. L'une de ces séries, celle dans laquelle la raison égale l'unité est la progression superparticularis, ainsi appelée de ce que le nombre qui suit renferme celui qui le précède, plus une seule de ses parties. Cette série n'est autre que la série naturelle des nombres ÷ 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . etc. On la nomme aussi « epimoria » ou progression d'une partie en sus du nombre précédent. Les noms de « tritemoria, tetrartemoria, etc. », reviennent aux progressions arithmétiques dont la raison serait 3 ou 4, etc.

D'après Ptolémée, le rapport de deux cordes, dont les termes sont voisins immédiats, dans la série multiple ou progression géométrique, peut être tenu pour musical. $\frac{8}{32}$ l'est parce qu'il appartient à la progression ∺ 2 : 8 : 32 : 128, et que les deux nombres 8 et 32 se suivent dans cette progression. Des diverses séries multiples, les meilleures devraient être celles dont la raison égale le premier terme. Dans cette sorte de progression, le

deuxième terme doit égaler le premier plusieurs fois et sans aucune fraction.

D'après le même auteur, la progression « superpartiens » ne peut jamais être regardée comme musicale, parce qu'on ne peut pas rapprocher les termes de manière à ne différer que de l'unité, à moins d'avoir recours à une fraction. 31, 33, 35 appartiennent à une de ces séries, la série « superbipartiens », si on réduit ces termes à ne différer que de l'unité, on obtient la série suivante : ÷ 15,50, 16,50, 17,50, dont tous les termes sont affectés de la même fraction décimale. Au compte de Ptolémée $\frac{5}{8}$ ne serait pas musical, car, en réduisant, on obtiendrait 2,66, 3,66, nombres affectés d'une fraction.

Enfin la série d' « epimoria » ou « superparticularis », progression naturelle des nombres, donne des termes aux fractions musicales, lorsque les deux nombres se suivent immédiatement dans la série, comme seraient les fractions $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{12}$.

Si donc nous examinons dans la rigueur de ces règles certaines fractions employées dans les divers systèmes des anciens, nous devrons, en vertu de ces règles, rejeter $\frac{5}{12}$, qui ne rentre dans aucune des séries, $\frac{25}{27}$ qui ne peut se réduire que par fraction, et accepter $\frac{10}{11}$, $\frac{11}{12}$, $\frac{20}{21}$, $\frac{38}{39}$. Il est loin cependant d'en être ainsi.

Après ces règles formulées par Ptolémée et rappelées par Boëce, relativement à la composition des nombres musicaux, viennent celles qui ont pour objet la succession des intervalles.

S'il est un fait bien connu, c'est que l'addition de deux consonnances ne produit pas nécessairement une consonnance, et qu'il arrive qu'une dissonance ajoutée à une consonnance donne parfois naissance à une consonnance. $\frac{1}{2} + \frac{2}{3} = \frac{3}{8}$ qui n'est pas consonnant; et cependant $\frac{3}{8} + \frac{2}{3} = \frac{6}{24}$ qui appartient à une série multiple de 6 par 4 ; et encore $\frac{243}{256} + \frac{80}{81} = \frac{15}{16}$ de la série naturelle des nombres et consonnances. Tous les auteurs cependant ne l'entendent point ainsi : quelques-uns prétendent que la somme de deux consonnances, susceptible par l'appoint d'une troisième d'en donner une quatrième, doit être elle-même consonnance ; car, disent-ils, comment une consonnance pourrait-elle venir d'éléments qui ne le seraient point? On pourrait leur répondre : Comment la dissonance pourrait-elle naître de consonnances? Il y a donc scission à ce sujet : les uns voulant, par exemple, que $\frac{3}{8}$ soit consonnance et les autres non. Cette fraction représente la valeur de l'onzième ou de la

quarte sur octave, à l'occasion de laquelle nous disions que, parmi les Grecs, les uns admettaient 6 consonnances et les autres 5 seulement. Il est vrai que leur théorie au sujet des consonnances a été très-variée, car, tantôt, d'après Pythagore, ils n'admettaient que les consonnances d'unisson, d'octave, de double octave, de quinte et de quarte; tantôt, supprimant celle d'unisson ou la conservant, ils ajoutaient celles de quinte et de quarte sur octave. Ils en vinrent même à appeler consonnances les intervalles susceptibles de se succéder dans un chant; à savoir : l'unisson, les demi-tons, tons, semi-diton, diton, quarte et quinte, dont ils formèrent une nouvelle série que l'on peut réduire à cinq : unisson, seconde, tierce, quarte et quinte.

Je n'ai pu vérifier l'auteur de cette règle qui veut que dans un chant on ne puisse jamais passer d'un son à un autre, si ce n'est par une des cinq consonnances précédentes; mais cette règle est constante; elle est développée dans la plupart des auteurs; on la trouve dans ceux du Moyen-Age, spécialement lorsqu'il est question de la constitution et de la marche des tons, de la composition du chant ou de la symphonie et diaphonie. C'est même là-dessus que s'appuie la théorie de la composition d'un chant en un ton quelconque, sans sortir de ce ton.

Enfin, d'après Ptolémée, dans la composition d'un tétracorde, il faut qu'une des cordes moyennes donne avec la corde qui lui est inférieure, un rapport moindre qu'avec celle qui lui est supérieure.

A nous maintenant d'examiner ces règles, de reconnaître ce qu'elles ont de vrai, d'en séparer les erreurs et d'en déduire la théorie, aussi complète que possible, de la formation de la gamme. Ne perdons pas de vue que les théoriciens grecs n'ont cessé d'élever système contre système et de se combattre continuellement. Ils se sont cependant rencontrés quelquefois. Les pythagoriciens n'osaient pas tirer toutes les conclusions de leurs principes, et cela leur faisait méconnaître ce qu'il y avait de bon dans Aristoxène; celui-ci s'appuyait trop peu sur le calcul; il arrivait cependant à formuler une théorie vraie en somme pour le diatonique, mais son point de départ étant faux, il errait dans le reste. L'école néo-platonicienne d'Alexandrie acceptait les conclusions des uns et des autres en ce qui lui paraissait vrai, et finissait par tirer les conséquences des divers systèmes; venue la dernière, elle profitait des expériences, des calculs et des erreurs de ses devancières, et, plus que les précédentes, se rapprochait de la vérité. En restreignant les principes de cette école, nous finirons peut-être par jeter plus de jour sur ces questions si longtemps controversées.

L'unité ne divise ni ne multiplie; elle ne peut que s'ajouter aux nombres ou s'en retrancher; ce qui fait que plusieurs philosophes et mathématiciens

ont refusé de la regarder comme un nombre; ne pouvant donner de rapport, elle ne peut nous fournir des valeurs musicales. Il nous faut donc recourir à d'autres nombres. Or nous avons vu les anciens regarder comme consonnances les rapports les plus simples; leur première consonnance étant l'octave $\frac{1}{2}$, rapport plus simple que la quinte $\frac{2}{3}$. Il y a donc dans la simplicité des nombres et de leurs rapports quelque chose d'autant plus musical que le rapport sera simple. De fait, l'expérience est là, aussi bien pour l'optique que pour l'acoustique; l'œil saisit très-bien la concordance simultanée des séries binaire et ternaire, ternaire et quaternaire, qui sont les fondements du rhythme; mai il ne saurait supporter la coïncidence de la série septenaire, par exemple, avec la senaire, et jamais poëte ni musicien n'entreprit un rhythme pareil, parce qu'il n'est net ni à l'œil ni à l'oreille; pour l'un, comme pour l'autre, c'est une dissonance. Il en serait de même si l'on voulait allier les séries de 11, de 13, de 19, avec n'importe quelle autre série; leurs cadences ne résonneraient pas agréablement. Toute la musique reposant sur les consonnances ou cadences exactes des séries, il reste à voir quelles sont les séries susceptibles de fournir des nombres musicaux. Nous trouverons les têtes de ces séries dans le triangle symbolique, dont la base égale 3, la hauteur 2 et la somme des deux autres côtés 5. C'est ce même triangle qui, divisé en deux rectangles, fournit une des solutions les plus remarquables du théorème du carré de l'hypothénuse. Sa base, dont on prend la moitié, étant supposée 6, il reste 3 pour un des côtés du rectangle, 4 pour le second, et 5 pour l'hypothénuse. Ces nombres sont les seuls nombres premiers susceptibles de fournir des termes aux fractions musicales. Il s'en suit que $\frac{7}{8}$ ne saurait être fraction musicale, à cause de la présence du facteur premier 7. $\frac{21}{22}$ ne le sera pas non plus, car il se décompose en $\frac{7 \times 3}{11 \times 2}$, expression dans laquelle nous trouvons les facteurs premiers 7 et 11. Dans aucune combinaison musicale nous ne devons trouver un autre facteur premier que 2, 3 ou 5. La fraction $\frac{243}{256}$ se décompose en $\frac{3^5}{2^7}$, il n'y a pas de facteur premier étranger, 7 n'étant ici que comme exposant et comme non facteur; ce rapport est donc musical.

Autre chose est un rapport musical, et autre une consonnance; celle-ci demande, de plus, que la fraction étant réduite à sa plus simple expression et sans reste fractionnaire, ait pour différence de ses deux termes l'unité. $\frac{20}{24}$ est rapport musical, il égale $\frac{5 \times 2^2}{3 \times 2^3}$, réduit, il donne $\frac{5}{6}$, la différence $6 - 5 = 1$;

$\frac{243}{256}$ est irréductible; si on en divise les termes par leur différence, on les ramènera à ne différer que de l'unité; mais, comme chacun des termes sera avec fraction décimale, ce ne sera pas une consonnance, car il faut que les concordances des séries de vibrations tombent net pour donner consonnance; $\frac{243:13}{256:13} = \frac{18,69}{19,69}$ où $19.69 - 18.69 = 1$.

Il nous est facile de rechercher dans la série naturelle des nombres ceux qui peuvent être musicaux. Si nous les disposons en fractions, et que nous les réduisions à leur plus simple expression, nous ne trouverons absolument aucun autre rapport consonnant que les suivants au nombre de dix : $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{24}{25}$, $\frac{80}{81}$, que nous connaissons bien déjà être l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure ou diton, la tierce mineure ou semi-diton, le ton majeur, le ton mineur, le demi-ton majeur, le semi-ton mineur ou tiers de ton, et le comma ou neuvième de ton. Tous ces nombres répondent à notre règle relative aux séries consonnantes, qui modifie, légèrement, il est vrai, mais avec quelque importance, la règle de Ptolémée, sur la progression « superparticularis » ou d' « epimoria. »

Dans une fraction musicale, il peut se faire que la différence des deux termes soit plus forte que l'un d'eux; soit en exemple $\frac{3}{8}$; $8 - 3 = 5$; $5 > 3$; il serait impossible de la réduire de manière à trouver les mêmes fractions décimales aux deux termes; il faut dans ces fractions commencer par doubler le terme le plus faible et réduire, le résultat devant nécessairement amener une consonnance; ainsi $\frac{3}{8}$ devient $\frac{6}{8}$ ou $\frac{3}{4}$. Ces valeurs représentent la somme de l'octave et de la consonnance que l'on amène par cette opération. C'est ainsi que $\frac{3}{8}$ égale la quarte sur octave. Comme la plupart des anciens, nous regardons ces rapports comme consonnances, mais d'un ordre inférieur il y en a autant que de consonnances vraies.

Il arrive encore que, dans un rapport musical, l'un des termes augmenté de 2 égale 2 fois l'autre terme, de sorte que, en le dédoublant, on obtient un rapport de consonnance dont les termes sont renversés; comme $\frac{25}{48}$ où $48 + 2 = 50 = 25 \times 2$; $\frac{25}{24}$. Ces rapports sont encore une espèce de consonnances, connues sous le nom de renversement des intervalles, et ils égalent la différence de l'intervalle qu'ils rappellent avec l'octave. C'est ainsi que $\frac{25}{48}$, qui se résout en $\frac{25}{24}$, renversement de $\frac{24}{25} = \frac{1}{2} - \frac{24}{25}$.

La règle de Ptolémée relative aux multiples ne nous paraît devoir se rapporter qu'à ces deux dernières espèces de consonnances éloignées.

Les autres rapports musicaux ne sont aucunement des consonnances et tombent sous la proscription de la règle de Ptolémée au sujet des séries du genre « superpartiens. » Ils ne peuvent représenter des intervalles susceptibles d'être entonnés. Cependant leur génération se trouve souvent dans l'addition ou la soustraction des consonnances entre elles; c'est ainsi que $\frac{243}{256} = \frac{15}{16} - \frac{80}{81}$; et $\frac{32}{45} = \frac{4}{5} + \frac{8}{9}$. Leur addition avec une consonnance ou leur soustraction peut parfois amener une consonnance $\frac{20}{27} + \frac{9}{10} = \frac{2}{3}$; $\frac{3}{4} - \frac{27}{32} = \frac{8}{9}$.

Une preuve que les rapports musicaux précédents ne sont cependant pas des consonnances, est la dureté que ces intervalles ont à l'oreille, entre autres l'intervalle de $\frac{32}{45}$, qui continue à faire le désespoir des chantres novices, et que nos pères avaient si bien surnommé « diabolus in musica ». Cet intervalle est celui de triton.

Un mot maintenant sur les combinaisons des rapports musicaux et la manière de procéder.

Pour reconnaître la valeur d'un intervalle moindre d'un ton, il faut en réduire les termes en fractions décimales, ainsi qu'il suit : soit, pour exemple, $\frac{125}{128}$; la différence est trois; je divise les deux termes par 3, j'obtiens $\frac{41,66}{42,66}$, intervalle moindre que le ton et même que le tiers de ton; en effet, $\frac{41}{42} < \frac{24}{25}$. Cela fait, je divise les unités du terme le plus grand par 9, et j'ajoute 1, s'il y a un reste, $\frac{42}{9} = 5$, l'expression $\frac{125}{128}$ est $\frac{1}{5}$ de ton. Si, quand j'ai réduit en fractions décimales, j'obtenais une valeur supérieure ou égale à $\frac{11}{12}$, je n'aurais nul besoin de rechercher la valeur par rapport au ton; car entre $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$ ce serait une quinte diminuée ou une quarte augmentée, suivant que la décimale serait plus faible ou plus forte que 0,50; entre $\frac{3}{4}$ et $\frac{4}{5}$, c'est la quarte diminuée ou la tierce majeure augmentée; entre 6 et 12, c'est un ton. Le triton est une véritable quinte diminuée, plutôt qu'une quarte augmentée et la fausse quinte, une autre quinte un peu moins diminuée.

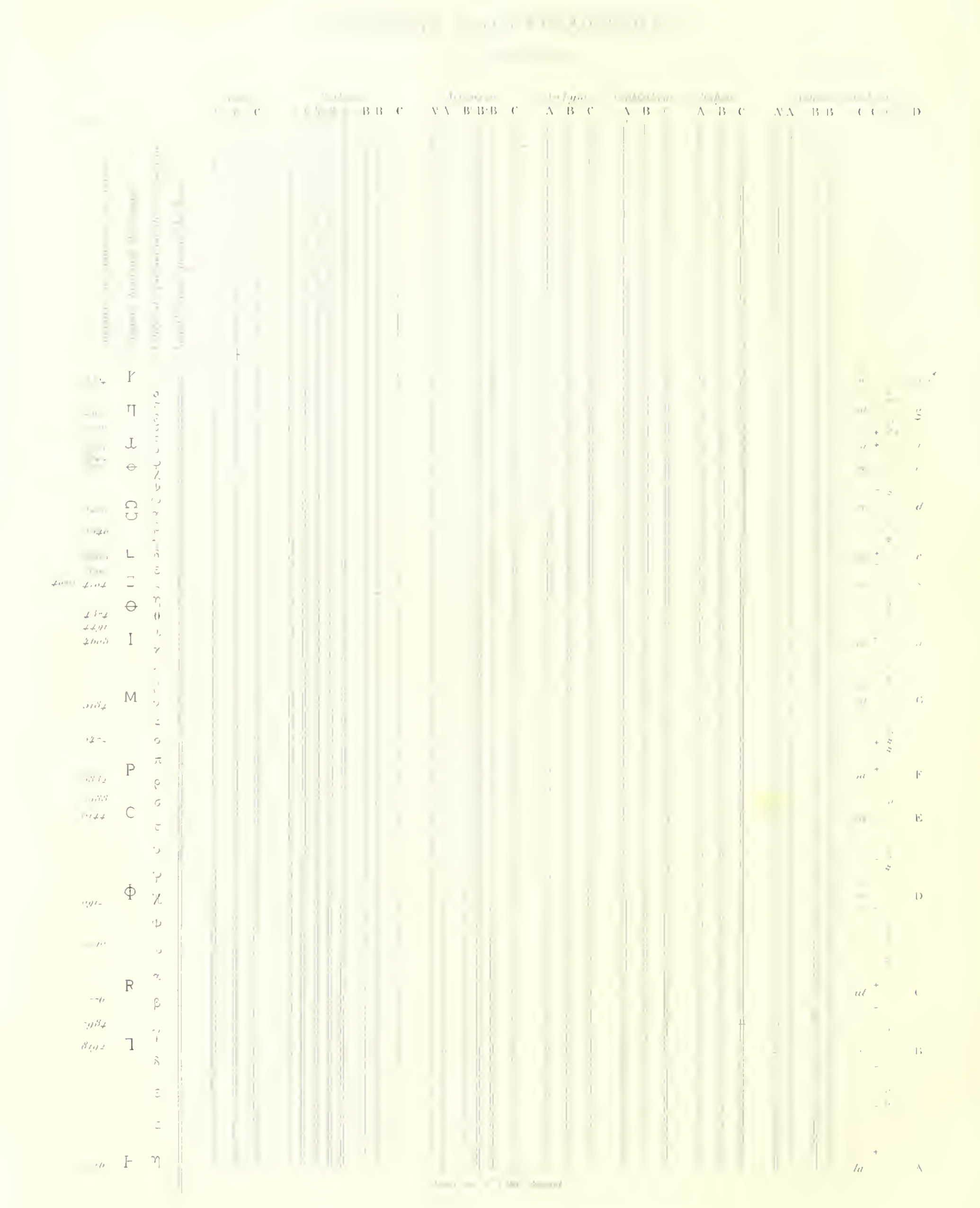
Pour additionner deux intervalles, il faut produire un nouveau rapport; il faut donc multiplier les fractions terme à terme; au contraire, soustraire un des intervalles, c'est rechercher l'un des rapports facteurs, ou diviser la fraction

en en multipliant les termes par ceux renversés de la fraction que l'on soustrait. Il s'ensuit que l'addition de deux rapports égaux élève au carré chacun des termes; et la racine carrée d'une fraction musicale devra donner les deux rapports, dont l'addition a produit cette fraction. C'est ainsi que, pour additionner le ton majeur et le mineur $\frac{8}{9}$ et $\frac{9}{10}$, je fais $\frac{8\times9}{9\times10}=\frac{4}{5}$; de $\frac{2}{3}$ si je retranche $\frac{8}{9}$, $\frac{2\times9}{3\times8}=\frac{3}{4}$; l'addition de deux quartes $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$ ne donnera $\frac{3\times3}{4\times4}$ ou $\frac{3^2}{4^2}$ ou $\frac{9}{16}$; et enfin $\frac{16}{25}$ divisé en deux intervalles égaux, donnera $\sqrt[2]{\frac{16}{25}}=\frac{4}{5}$. C'est au moyen de ces combinaisons que l'on a pu reconnaître la valeur des intervalles, former les apotomés, limmas et commas, et déterminer tous les nombres susceptibles d'entrer dans le vaste système de la gamme.

Si donc nous essayons d'ajouter à elles-mêmes les diverses consonnances, nous ne ferons qu'en carrer le rapport, et il nous sera impossible de réduire ce nouveau rapport de manière à retrouver une consonnance, le produit sortant de la série d' « epimoria » ; ainsi $\frac{2}{3}+\frac{2}{3}=\frac{4}{9}$; $\frac{8}{9}+\frac{8}{9}=\frac{64}{81}$. Quelques-unes seulement, ainsi combinées, nous donnent des consonnances de deuxième et de troisième ordre ; à savoir : la quinte $\frac{2}{3}+\frac{2}{3}=\frac{4}{9}$ et la quarte $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}=\frac{9}{16}$, dont la première est une neuvième, et la seconde, une septième mineure, renversement de la seconde majeure. Je ne m'occupe point ici de ce qui touche à l'harmonie, mais seulement à la mélodie; car je suis obligé de me restreindre, pour arriver plus tôt au but que je poursuis.

De même qu'il y a consonnances de sons, il y a consonnances de rapports; un son prépare celui qui le suit, une consonnance en prépare une autre; c'est la raison de cette règle qui veut qu'une consonnance fasse toujours consonnance avec celle qui la suit. Cette règle n'est pas nettement formulée chez les anciens; mais il nous semble pouvoir la déduire, jusqu'à un certain point, de la dernière règle de Ptolémée. En effet, Ptolémée demande que le rapport d'une des cordes moyennes du tétracorde soit en rapport inégal avec ses voisines; pourquoi? si ce n'est parce qu'il s'était aperçu de la non-consonnance de deux rapports égaux. De fait, dans les vingt tétracordes que nous avons donnés ou que nous donnerons, ce qui suppose soixante intervalles, nous ne trouvons qu'une exception à cette partie de sa règle; encore faut-il que nous la rencontrions chez lui, dans son diatonique ditonié, que nous verrons, au reste, ne pouvoir exister. Ptolémée complète sa règle en disant que le rapport moindre doit exister au grave de la corde moyenne et le rapport majeur à l'aigu; c'est au moins ce que nous avons cru y lire. Il y





manque trois fois sur cinq. Tous les autres théoriciens, sauf Didyme, ne font aucun cas de cette partie de la règle, en ce qui regarde les rapports de la parhypate au lichanos et de celui-ci à la nète ; ils ne l'observent que de l'hypate à la parhypate, et encore dans les douze exemples chromatiques et enharmoniques y en a-t-il sept où cette règle n'est point observée. Quoi qu'il en soit, alors même que la règle de Ptolémée ne se rapporterait qu'à la position de la parhypate, nous croyons pouvoir conserver comme règle ce qui suit : deux consonnances égales ne peuvent point se succéder, parce que leur produit n'est pas consonnant ; de plus, dans un système de tétracorde, les rapports doivent se combiner de manière à produire des consonnances par leurs successions.

L'observation de Ptolémée n'est point indifférente ; car il y a deux manières de procéder dans les modes : en en disposant les intervalles du moindre au plus fort, ou du plus fort au moindre, par exemple, en passant de la tierce mineure à la tierce majeure, ou de celle-ci à l'autre. La première manière est plus relâchée, plus molle, plus tendre ; la seconde, plus intense, plus dure, plus fière. C'est cette différence qui, entre autres choses, a fait donner le nom de majeur et de mineur à nos modes modernes. Ptolémée et les anciens préféraient donc la manière molle à la manière dure.

Appuyés sur ces règles diverses, nous essayerons d'étudier chacun des systèmes que nous avons donnés, et auxquels nous joignons cinq autres que nous avons omis : à savoir, les chromatiques moyen et mou d'Aristoxène $\frac{45}{47}\,\frac{47}{49}\,\frac{49}{60}$; $\frac{36}{37}\,\frac{37}{38}\,\frac{33}{40}$, le chromatique et l'enharmonique de Boëce $\frac{243}{256}\,\frac{76}{81}\,\frac{16}{19}$; $\frac{499}{512}\,\frac{486}{499}\,\frac{64}{81}$, enfin l'enharmonique de Ptolémée $\frac{45}{46}\,\frac{23}{24}\,\frac{4}{5}$.

Pour aider à l'étude de tous nos systèmes, nous avons cru devoir donner une table que nous avons dressée mathématiquement avec le plus grand soin. Cette planche montre dans un coup d'œil les différences des genres de chaque auteur et de chacun des systèmes. On y trouvera réunis : Boëce, Ptolémée, Aristoxène, Archytas, Ératosthène et Didyme, chacun avec ses trois genres que nous avons pris soin de distinguer par de plus grands espaces, et que nous avons notés de la même lettre dans chacun des auteurs : A pour le diatonique, B pour le chromatique, C pour l'enharmonique. Les numéros qui suivent les lettres distinguent les espèces dans le même genre ; c'est ainsi que dans le diatonique de Ptolémée, A^1 désigne le diatonique égal, A^2 le diatonique dur, A^3 le tonié, A^4 le ditonié et A^5 le mou. Dans Aristoxène, les mêmes lettres s'adaptent : A^1 au diatonique dur, et A^2 au diatonique mou. Les chromatiques dur et mou prennent dans Ptolémée la

lettre B^1 et B^2; le dur, le moyen et le mou d'Aristoxène les signes B^1, B^2, B^3.

J'ai essayé de faire une colonne qui permît de se rendre compte immédiatement de tous les rapports des cordes entre elles; les chiffres que j'ai extraits de Boëce s'adaptent à chacune des divisions de ses trois genres, que j'ai placés en tête des autres, pour donner la facilité de comparer les valeurs numérales et les longueurs linéaires, en face desquelles se trouvent ces nombres, et aussi parce que Boëce est, de tous les auteurs qui ont écrit sur la musique, celui que le Moyen-Age paraît avoir le plus affectionné. Une seconde colonne à gauche donne la notation diatonique des Grecs dans le ton ionien. La notation variait avec le ton, mais toujours suivant les mêmes principes que nous développerons en leur lieu. Ces principes, au reste, trouvent leur clef dans les deux colonnes suivantes qui se correspondent exactement et qui marquent la division du monocorde par quarts de tons ou dièzes enharmoniques. Quant aux gammes modernes, elles sont du plus grand intérêt. Par le moyen de la première A^1, on verra comment les anciens, préoccupés du tempérament, dont ils ne se rendaient pas un compte bien exact, ont établi leurs divers systèmes, s'arrêtant à tel ou tel degré tempéré; c'est la gamme de tempérament égal; A^2 est celle du tempérament équilibré, tempérament des facteurs d'instruments. Cette gamme, qui diffère énormément de la précédente, se comporte assez bien avec la véritable gamme, dont nous donnons en deux colonnes tous les degrés vraiment musicaux. La colonne B^1 est réservée aux intervalles les moins employés et qui ne portent pas de nom; ils ont été fournis au moins par une combinaison, par trois ou quatre au plus; ceux de la colonne B^2, au contraire, ont été donnés par sept combinaisons au moins jusqu'à dix-huit, et toutes elles portent un nom. Je n'ai marqué ce nom qu'une fois, il est suivi de deux colonnes indiquant si le degré est naturel, augmenté ou diminué d'un comma, diésé ou bémolisé. Enfin une dernière colonne donne les lettres du monocorde du Moyen-Age, lettres conservées si longtemps pour remplacer le nom des notes. Si, malgré mes soins, il m'est échappé quelque erreur, je prie celui qui s'en apercevra de me la pardonner et de la corriger; il est de la nature de l'homme de se tromper, et comment, moi, qui ose essayer de réformer mes maîtres, pourrais-je m'offenser de ma propre correction!

Ainsi donc, d'après nos règles, nous rejetterons le diatonique égal de Ptolémée. Il s'appuie, en effet, sur des rapports qui supposent le nombre premier 11; il lui manque deux consonnances. Ce qui a pu excuser son auteur, c'est que ces deux nombres, non musicaux, par leur addition donnent une consonnance; en effet, $\frac{11}{12}+\frac{10}{11}=\frac{5}{6}$; cette valeur du pycnum est un peu forte

pour un diatonique; comme elle égale l'intervalle de la paranète à la nète du chromatique, le vrai pycnum est $\frac{9}{10}$, c'est un chromatique plutôt qu'un diatonique; seulement il est renversé, et la division de ses cordes est placée d'une manière insolite. De plus $\frac{11}{12}$ est généralement regardé comme ton et non comme demi-ton. Des quatre cordes de ce tétracorde, nous n'en retrouvons que trois dans nos dernières colonnes de la gamme naturelle; nous les retrouvons toutes dans celle du tempérament égal.

Le tonié diatonique de Ptolémée et d'Archytas se retrouve à très-peu près dans la gamme naturelle, mais à la colonne des moins employés. Nous reprochons à ce système l'emploi du 7 comme facteur premier, et l'intervalle $\frac{27}{28}$ qui est un dièse chromatique; il eût fallu un demi-ton. Cet intervalle non musical ne fait avec le suivant aucune consonnance, pas plus que $\frac{7}{8}$ avec $\frac{8}{9}$, qui donne un rapport $\frac{7}{9}$ de la série dite « superbipartiens. »

Le mou d'Aristoxène se retrouve à une légère différence de fractions de comma dans les intervalles secondaires de la gamme naturelle. On peut lui reprocher l'emploi du facteur 7 et le défaut de consonnance dans l'addition de ses rapports.

Les mêmes reproches s'adressent au diatonique mou de Ptolémée; toujours cet emploi du 7 que les Grecs, sans doute, croyaient musical.

Le diatonique ditonié d'Ératosthène, de Ptolémée, de Boëce et du Moyen-Age, comme tous les précédents, renferme un rapport non consonnant $\frac{243}{256}$; de plus ce rapport ajouté à $\frac{8}{9}$ donne le dissonant $\frac{27}{32}$. Une troisième erreur est que $\frac{8}{9}$ suit $\frac{8}{9}$, ce sont deux consonnances égales, qui ne sauraient par leur succession donner de consonnance. Il n'y a cependant aucun élément qui ne soit musical, ce qui fait que nous le rangeons dans une classe à part.

Didyme mérite davantage cette distinction, car tous ses intervalles sont non-seulement musicaux, mais encore consonnants; seulement la succession $\frac{15}{16}$ et $\frac{9}{10}$ ne donne pas de consonnance.

Quant au dur de Ptolémée et d'Aristoxène, nous en dirons peu pour le moment. Pris en lui-même comme tétracorde isolé, il ne donne lieu à aucune observation; il est consonnant de toutes les manières. Jusqu'à présent, il sera donc pour nous le type du diatonique. Si l'on nous rappelle cette règle qui demande l'intervalle moindre au-dessous de la corde et le plus fort au-dessus,

nous pouvons répondre que c'est justement l'observation de cette règle qui rend inférieur le tétracorde de Didyme, qui, composé des mêmes intervalles, ne rend cependant point les mêmes consonnances.

Nous n'accepterons point le chromatique dur de Ptolémée, qui s'appuie sur les deux facteurs premiers 7 et 11. Il y a trois de ses cordes dans les divisions usuelles de la gamme, sauf une très-légère fraction. Il n'y a point de consonnances.

Le chromatique dur d'Aristoxène introduit le facteur premier 17, ce qui suffit pour que nous nous dispensions d'examiner ses autres titres au rejet.

Les nombres premiers 47 et 49 de son chromatique moyen, les 37, 19 et 11 du mou nous obligent aussi à rejeter ces tétracordes.

Nous retrouvons le nombre 7 dans le chromatique d'Archytas, et l'irréductible $\frac{224}{243}$ et l'absence de toute consonnance.

Le nombre 7 enlève toute valeur au mou de Ptolémée, et 19 à Ératosthène.

Le chromatique de Didyme, pris en lui-même, sans rapports avec d'autres tétracordes, est le seul parfait. Ses intervalles sont tous consonnants et consonnants entre eux.

Nous voudrions pouvoir dire la même chose de celui de Boëce; mais les rapports $\frac{243}{256}$, $\frac{76}{81}$ et $\frac{16}{19}$ nous en empêchent complétement; outre qu'ils sont irréductibles tous les trois, les deux derniers offrent le facteur premier 19, et la succession des rapports est dissonante.

Nous ne serons point heureux avec les enharmoniques, dans lesquels l'intervalle de l'enharmonios à la nète devrait être toujours $\frac{4}{5}$. Celui de Boëce l'a plus fort de $\frac{80}{81}$ ou du comma; celui d'Ératosthène de $\frac{75}{76}$, comma majeur; de plus, les irréductibles $\frac{499}{512}$, $\frac{486}{499}$ ne peuvent former de consonnance, et les facteurs 19 et 13 composent les termes des fractions d'Ératosthène. Dans ceux de Ptolémée, de Didyme, d'Aristoxène et d'Archytas, il y a bien consonnance dans les rapports du pycnum, elle cesse de la parhypate à la nète; et la raison en est la présence des facteurs premiers 23 dans Ptolémée, 31 dans Didyme et Aristoxène, 7 dans Archytas. Cependant s'il me fallait choisir, d'après les règles des anciens sur le quart de ton, je pencherais vers Didyme et Aristoxène, qui, divisant en deux leur pycnum $\frac{15}{16}$ demi-ton, doivent nécessairement obtenir par la moyenne arithmétique $\frac{30}{31}$ et $\frac{31}{32}$ quarts de ton; mais

le ton divisé en quatre ne saurait donner aucune consonnance; d'où la règle du quart de ton comme dièse enharmonique ne peut être conservée.

Pour conclusion, de tous les systèmes des anciens nous ne conservons aucun enharmonique, mais un seul chromatique et trois diatoniques, encore deux de ces derniers méritent-ils examen particulier. Le chromatique est celui de Didyme; les diatoniques sont par ordre d'importance : le dur de Ptolémée et d'Aristoxène, celui de Didyme et le ditonié d'Ératosthène et de Ptolémée.

Revenons sur la manière de composer les tétracordes, dont l'intervalle est $\frac{3}{4}$. Les consonnances que renferme ce diastème sont : $\frac{4}{5}$, puis $\frac{5}{6}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{24}{25}$ et $\frac{80}{81}$ dont le complément pour égaler $\frac{3}{4}$ sera respectivement $\frac{15}{16}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{27}{32}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{25}{32}$, $\frac{243}{320}$. Or $\frac{27}{32} = \frac{9}{10} + \frac{15}{16}$; $\frac{25}{32} = \frac{5}{6} + \frac{15}{16}$; $\frac{243}{320} = \frac{9}{10} + \frac{9}{10} + \frac{15}{16}$. Si donc nous prenons une des premières consonnances, comme distance du lichanos à la nète, son complément sera le pycnum, nous obtiendrons les tétracordes suivants : $\frac{15}{16}\,\frac{4}{5}$; $\frac{9}{10}\,\frac{5}{6}$; $\frac{9}{10}\,\frac{15}{16}\,\frac{8}{9}$; $\frac{5}{6}\,\frac{9}{10}$; $\frac{4}{5}\,\frac{15}{16}$; $\frac{5}{6}\,\frac{15}{16}\,\frac{24}{25}$; $\frac{9}{10}\,\frac{9}{10}\,\frac{15}{16}\,\frac{80}{81}$. Nous avons ainsi des tétracordes de trois, de quatre et de cinq cordes. Ceux de trois sont par ordre de plus petit pycnum, $\frac{15}{16}\,\frac{4}{5}$; $\frac{9}{10}\,\frac{5}{6}$; $\frac{5}{6}\,\frac{9}{10}$; $\frac{4}{5}\,\frac{15}{16}$. Le premier a sa corde lichanos dans le même rapport avec la nète que nous trouvons dans l'enharmonique ; c'est donc l'enharmonique à trois cordes des anciens. La moyenne du rapport du lichanos à la nète dans le chromatique étant $\frac{5}{6}$, notre deuxième tétracorde à trois cordes sera donc le véritable chromatique. Pour la même raison, le ton $\frac{9}{10}$ nous indique le diatonique à trois cordes. Nous ne saurions dans quel genre placer notre quatrième tétracorde, si nous ne remarquions qu'il n'est autre que l'enharmonique retourné, comme aussi le diatonique qui le précède est un renversement du chromatique; nous le retrouverons dans le diatonique.

Prenons maintenant le tétracorde à quatre cordes $\left(\frac{9}{10}\,\frac{15}{16}\right)\frac{8}{9}$; ou son équivalent $\left(\frac{15}{16}\,\frac{9}{10}\right)\frac{8}{9}$, dans lesquels nous indiquons le pycnum par la parenthèse; prenons également l'autre tétracorde à quatre cordes $\left(\frac{5}{6}\,\frac{15}{16}\right)$ ou $\left(\frac{15}{16}\,\frac{5}{6}\right)$ $\frac{24}{25}$. Rendons-les réguliers, en faisant suivre les intervalles d'une manière consonnante, nous obtiendrons forcément pour le premier $\frac{15}{16}\,\frac{8}{9}\,\frac{9}{10}$ ou son

renversement $\frac{9}{10}\,\frac{8}{9}\,\frac{15}{16}$; c'est le diatonique dur; le second sera $\frac{15}{16}\,\frac{24}{25}\,\frac{5}{6}$ ou son renversement $\frac{5}{6}\,\frac{24}{25}\,\frac{15}{16}$; c'est le chromatique de Didyme.

Enfin le tétracorde à cinq cordes $\left(\frac{9}{10}\,\frac{9}{10}\,\frac{15}{16}\right)\frac{80}{81}$ ne peut donner aucune consonnance, à moins de placer le comma entre les deux tons mineurs, de manière à pouvoir l'unir à volonté à l'un ou à l'autre. On pourra avoir ainsi le tétracorde suivant $\frac{15}{16}\left(\frac{9}{10}\,\frac{80}{81}\right)\frac{9}{10}$ ou son renversement $\frac{9}{10}\left(\frac{80}{81}\,\frac{9}{10}\right)\frac{15}{16}$. Ce cas n'est qu'une subdivision du diatonique, un de ses cas particuliers. On l'a appelé « diacommatique. »

Cette synthèse nous a donc donné un seul enharmonique à trois cordes, deux chromatiques à trois et à quatre cordes, quatre diatoniques à trois et cinq cordes; il n'y en a vraiment, et il ne saurait y en avoir d'autres. On conçoit dès lors comment les anciens ont pu assurer que l'enharmonique primitif était à trois cordes. On se rend compte de la difficulté de l'enharmonique, puisque l'on ne pouvait en poser convenablement les bases, et qu'il était même impossible de l'entonner dans les intervalles qu'on essayait de lui assigner. Aussi n'y a-t-il plus rien d'étonnant à ce que ce genre ait été abandonné depuis un si long temps; il l'a été lorsqu'on en a reconnu l'impossibilité. Le Moyen-Age le regrette, par tradition; il continue à le dire le plus beau des trois, mais hors d'usage. Ce genre, en effet, n'existe pas, si ce n'est avec seulement trois cordes. En voici la gamme complète:

la si ut mi fa la si♭ si ut re (diminué d'un comma) mi fa la

$\frac{8}{9}\quad\frac{15}{16}\quad\frac{4}{5}\quad\frac{15}{16}\quad\frac{4}{5}\quad\underbrace{\frac{15}{16}\quad\frac{128}{135}}_{\frac{8}{9}}\quad\frac{15}{16}\quad\frac{9}{10}\qquad\qquad\frac{8}{9}\quad\frac{15}{16}\quad\frac{4}{5}$

L'intervalle de *si*♭ à *si* ne s'entonnait pas parce qu'il n'était pas consonnant. C'est la raison de cette règle de ne point joindre ♭ et ♮ dans la même mesure. Mais rien n'empêche de l'employer dans la même phrase musicale, si la succession des intervalles le permet.

Voici la gamme du chromatique à trois cordes :

la si ut♯ mi fa♯ la si(- un comma) si ut♯ re(- un comma) mi fa♯ la

$\frac{8}{9}\quad\frac{9}{10}\quad\frac{5}{6}\quad\frac{9}{10}\quad\frac{6}{6}\quad\frac{9}{10}\qquad\frac{80}{81}\qquad\frac{9}{10}\quad\frac{15}{16}\qquad\qquad\frac{8}{9}\quad\frac{9}{10}\quad\frac{5}{6}$

Dans cette gamme l'intervalle du *si*- au *si*, étant une consonnance, peut être entonné; celle de l'*ut*♯ au *re*- ne se peut qu'autant que l'ut♯ aura été précédé

du *la*, du *si*-, du *mi* ou du *fa*♯ aigus. Il est bon de remarquer le système du *la* au *re*-, qui donne exactement celui du tétracorde diacommatique, qui, par suite, serait un des cas du chromatique.

La gamme chromatique à quatre cordes se complique dans les disjonctions. La voici avec la disjonction :

la si ut ut♯ mi mi♯ sol♯ la si ut ut♯ mi mi♯ sol♯ la

$$\frac{8}{9}\ \frac{15}{16}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}\ \frac{15}{16}\ \frac{8}{9}\ \frac{15}{16}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}\ \frac{15}{16}$$

et avec la conjonction :

la si ut mi♭ mi fa fa♯ la la♯ ut♯ re- mi fa fa♯ la

$$\frac{8}{9}\ \frac{15}{16}\ \frac{5}{6}\ \frac{24}{25}\ \frac{15}{16}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}\ \frac{15}{16}\ \frac{8}{9}\ \frac{15}{16}\ \frac{24}{25}\ \frac{5}{6}$$

l'intervalle *si ut* ne pouvant être suivi de *ut mi*♭.

Les deux réunies donnent :

la si ut ut♯ mi♭ mi mi♯ fa fa♯ sol♯

$$\frac{8}{9}\ \frac{15}{16}\ \frac{24}{25}\ \underbrace{\frac{125}{144}\ \frac{24}{25}}_{\frac{5}{6}}\ \frac{24}{25}\ \underbrace{\frac{125}{128}\ \frac{24}{25}}_{\frac{15}{16}}\ \underbrace{\frac{8}{9}\ \frac{15}{16}}_{\frac{5}{6}}$$

la la♯ si ut ut♯ re- mi mi♯ fa fa♯ sol♯ la

$$\underbrace{\underbrace{\frac{24}{25}\ \frac{25}{27}}_{\frac{8}{9}}\ \frac{15}{16}\ \frac{24}{25}}_{\frac{5}{6}}\ \underbrace{\underbrace{\frac{15}{16}\ \frac{8}{9}}_{\frac{5}{6}}\ \frac{24}{25}}_{\frac{5}{6}}\ \underbrace{\frac{125}{128}\ \frac{24}{25}}_{\frac{15}{16}}\ \underbrace{\frac{8}{9}\ \frac{15}{16}}_{\frac{5}{6}}$$

Cette gamme est très-remarquable en ce qu'elle donne très-exactement le chromatique de Didyme et ses divers renversements : $\frac{15}{16}\frac{24}{25}\frac{5}{6}$, qui est le naturel, et $\frac{24}{25}\frac{15}{16}\frac{5}{6}$; $\frac{24}{25}\frac{5}{6}\frac{15}{16}$; $\frac{15}{16}\frac{5}{6}\frac{24}{25}$; $\frac{5}{6}\frac{24}{25}\frac{15}{16}$; $\frac{5}{6}\frac{15}{16}\frac{24}{25}$ renversements.

On peut déjà remarquer comment plusieurs des notes du tétracorde synemménon ne font point accord avec celles du diézeugménon, et cela aussi bien dans l'enharmonique que dans les chromatiques ; nous retrouverons cette même difficulté dans le diatonique, et c'est ce qui a donné lieu à cette règle de composition, de ne jamais établir des mesures courant à la fois sur les conjointes et les disjointes.

Le premier diatonique à trois cordes donnerait :

la si re mi sol la si ut re- re mi sol la

$\frac{8}{9}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$

nous retrouvons dans cette gamme le tétracorde à cinq cordes du *si* au *mi*, et le tétracorde de Ptolémée ou de Didyme diatonique avec quelques renversements. Inutile de faire remarquer que le *la* proslambanomène ne peut s'entonner après une des notes inférieures au *mi*.

Le deuxième à trois cordes donne :

la si re♯ mi sol♯ la si ut♯ re- re♯ mi

$\frac{8}{9}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$

on y remarque le diatonique dur de Ptolémée, celui de Didyme renversé et celui à cinq cordes.

Nous nous étendrons quelque peu plus sur le diatonique à quatre cordes. Supposons, en effet, que nous n'ayons à nous préoccuper que du tétracorde des mèses et du conjoint, l'ordre des consonnances nous oblige à n'avoir que les intervalles suivants :

mi fa sol- la si-♭ ut re- mi

$\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$

il y a $\frac{8}{9}$ du *re* au *mi*, à cause de la conjonction avec l'hyperboléon ; il n'y a rien de *mi* à *fa*, à moins que je ne mette $\frac{8}{9}$, ce qui me donnerait *mi*♭. On voit déjà pourquoi *mi* contre *fa* est le diable dans la musique ; il ne s'accorderait, étant avec le rapport $\frac{15}{16}$, ni avec *sol* ni avec *si*♭ ; aussi dans les chants ne rencontre-t-on pas cette fausse quinte. Si nous mettons $\frac{8}{9}$ de *mi* à *fa*, nous sortons des tétracordes et cessons d'avoir l'intervalle de quarte. Essayons de continuer nos intervalles dans le système conjoint :

la si ut re mi fa sol- la si-♭ ut re- mi fa sol la

$\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$

comme nous ne pouvons nous arrêter sur le *mi*, nous donnons l'intervalle qu'il aurait avec celui qui devrait le suivre, à savoir : $\frac{15}{16}$ avec $\frac{8}{9}$, et nous mettons à

la place des deux leur équivalent $\frac{5}{6}$, de façon à ce que nous puissions réellement entonner le *mi* venant du *re* et par suite du *mi* au *fa*, à la condition de retomber sur le *re*, pour pouvoir remonter au *sol*. La même raison qui nous a empêché de mettre l'intervalle entre le *mi* et le *fa* nous empêche de le placer entre le *si* et l'*ut*; il y a encore là une fausse quinte du *si* au *fa*; nous ne faisons qu'un seul intervalle du *la* à l'*ut*, ne pouvant nous arrêter ni sur le *re* ni sur le *fa*, si, passant du *la* à l'*ut* par le *si*, nous réglons le *si* sur sa valeur relative avec l'*ut* de $\frac{15}{16}$.

L'examen du disjoint nous amènera à des conclusions équivalentes :

mi fa sol la si ut re mi

$\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$

Jusqu'ici tout est régulier et suivant la formule de Ptolémée, je ne puis achever que comme il suit :

la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la

$\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$

Dans ce système nous retrouvons notre difficulté de fausse quinte; le *fa* supérieur ne pouvant se faire entendre ni avec le *re* ni avec le *si*, l'intervalle composé du *la* à l'*ut* est comme précédemment. Joignant les deux systèmes, nous aurons les intervalles suivants :

la si ut re mi fa sol- sol la si-♭ si

$\frac{5}{6}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{128}{135}$

$\frac{8}{9}$

ut re- re mi fa sol la

$\frac{15}{16}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$

Dans cette gamme, le comma $\frac{80}{81}$ résout la difficulté des passages, il peut s'adjoindre, tantôt à la note qui le précède, tantôt à la note qui le suit, de manière à conserver toujours la consonnance de $\frac{8}{9}$ contre $\frac{15}{16}$. Nous n'avons pas d'autre manière de pratiquer le passage du *si* inférieur au *re*, il n'y a qu'à rendre mobile cette corde *re* sur le comma, nous obtiendrons alors la gamme

la si ut re- re mi fa sol- sol la si-♭ si

$\frac{8}{9}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{128}{135}$

$\underbrace{\frac{15}{16} \quad \frac{128}{135}}_{\frac{8}{9}}$

ut re- re mi fa sol la

$\frac{15}{16}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$

Cette gamme, on le voit, est établie sur le tétracorde à cinq cordes, que nous n'avons pas besoin d'analyser davantage. Une seule chose semble détonner dans cette belle gamme, si bien ordonnée que nous lui appliquerions volontiers le nom d'enharmonique, et qui est la diacommatique, à cause de l'importance qu'y prend le comma. La seule chose qu'on pourrait lui reprocher serait le défaut de l'intervalle *si*-♭ à *si*. Mais il n'y a qu'à se rappeler la règle qui défend de joindre ♭ et ♮ dans la même neume, et la difficulté disparaît.

Cette gamme est-elle bien la diatonique du chant grégorien? Rien ne nous paraît plus certain. Elle renferme le diatonique de Ptolémée et celui de Didyme, dont elle résout les difficultés; elle rend compte de l'erreur de ceux qui, frappés de l'intervalle du *fa* au *sol* qu'ils voyaient de $\frac{8}{9}$ et de celui du *sol* au *fa*, qu'ils reconnaissaient de la même valeur, comme ils le sont, en effet, par l'addition alternative du comma sur l'un des deux intervalles qu'il sépare, ont cru pouvoir construire le ditonié. Cette gamme rend parfaitement compte de la difficulté du triton, non-seulement direct, mais par degrés, de la fausse quinte et de la répulsion du *mi* au *si*♭, égale à celle du *fa* au *si*. Elle explique les passages remarquables, où, de parti pris, les cantilènes ecclésiastiques, comme dans le deuxième ton, par exemple, évitent l'emploi du *si* grave, au point qu'à peine peut-on en citer quelques exemples qui se résolvent de la manière que nous avons indiquée. Elle s'accorde avec les signes de notation que l'on a soupçonnés d'être enharmoniques. En un mot, toutes les difficultés que pourra soulever la théorie qui doit suivre se trouveront résolues par l'emploi de cette gamme.

En combinant les deux gammes diatonique et chromatique, on se rendra compte des passages qui peuvent conduire de l'une dans l'autre. Ce travail est facile. En procédant de la même manière que nous avons employée, on les trouvera sur le *re*- grave donnant *ut*♯, sur le *mi* qui veut *mi*♭, sur le *sol*- avec le *fa*♯, sur le *la* avec *sol*♯, et sur le *re*- supérieur qui demande *ut*♯, exactement comme le veulent ceux à qui le diatonique ne saurait plaire seul, et comme aussi, quoi qu'en disent certains auteurs, comme l'exigent certaines pièces

du chant grégorien, qui ne sont pas purement diatoniques, mais mélangées de chromatique. Je m'aperçois que je touche à une corde sensible; je m'arrête, force me sera d'y revenir.

Pour terminer cette étude des gammes, je dois indiquer ici l'usage de quelques colonnes de notre tableau. Toutes les colonnes sont établies selon la même proportion. J'ai pris une longueur de 0m.20 centimètres, comme plus commode; en en triplant la valeur, j'eusse obtenu le double pied ancien ou pied des facteurs. On remarquera dans les échelles des genres, des divisions communes à tous; ce sont les hypates et les nètes des tétracordes, ainsi que les disjonctions. Je n'ai pu marquer vis-à-vis de chaque degré l'indication de son nom, j'ai cherché à y suppléer par les lettres qui occupent la dernière colonne à droite, et qui correspondent à la moyenne des divisions diatoniques. Vis-à-vis de ces lettres, j'ai placé les noms que nous donnons à ces degrés, avec les particularités suivantes : lorsque la note est naturelle, je ne l'ai affectée d'aucun signe particulier; élevée d'un comma, elle a le signe +, et le signe — lorsqu'elle est abaissée de la même valeur; elle est aussi affectée, suivant le besoin, du ♯ ou du ♭. Ce dernier signe appartient toujours à la note dont le nom est au-dessus, et le ♯ à celle qui se trouve inférieure. L'addition du signe + ou — devant le ♭ ou le ♯ signifie que ce n'est pas la note naturelle qui sera bémolisée ou diésée, mais bien la note augmentée ou diminuée du comma. L'échelle par quarts de ton est celle des Grecs, qui avaient affecté une lettre de leur alphabet à chacun de ces quarts. Leur vrai diapason ou moyenne du chant était ξ, c'est au moins la moyenne des tons qui nous sont parvenus; il correspond au *sol*♭. Chaque ton prenait sa mèse à ce diapason, et c'est ce qui variait la notation des Grecs, parce que les lettres dont ils se servaient étaient fixes, exprimant la hauteur absolue ou la gravité absolue des sons, une lettre par chaque intervalle de quart de ton. Nous avons donné seulement la notation lydienne, dont la mèse correspond à notre *la* très-exactement. Les lettres sont entières, tronquées ou prolongées, couchées ou renversées, suivant que la corde qu'elles représentent correspond à la lettre de formation, la dépasse ou y arrive par à-peu-près. Ces lettres s'adaptent au diatonique dur de Ptolémée et d'Aristoxène. Il sera facile de composer les lettres des autres genres : chacun s'y peut exercer; comme aussi d'établir les tableaux de la notation dans quelque mode que ce soit, en suivant les principes que nous venons d'indiquer.

Je reviens sur la manière d'obtenir les intervalles des sons au moyen de la colonne de chiffres. Ils s'adaptent aux trois genres de Boëce; il suffit de poser en fractions les deux nombres dont on veut obtenir l'intervalle et de réduire.

Rien de particulier sur les colonnes A[1] et A[2] de la gamme moderne, qui sont pour comparer aux gammes de tempérament égal et équilibré les divers intervalles notés dans les autres colonnes. Si, ayant pris la longueur de deux cordes depuis la limite extrême supérieure jusqu'au point d'arrêt, on veut les comparer, il n'y a qu'à en réduire les valeurs à leur plus simple expression.

Pour faire les deux colonnes, dont les degrés correspondent à la gamme moderne, et qui donnent toutes les valeurs musicales, j'ai supposé, et c'est en effet un multiple de deux vibrations dans la série de ∺ 2 : 4 : 8 : 16, etc., ce qui donne 512 vibrations pour l'*ut* de la gamme usuelle, soit 2^8, et 853 au *la* diapason, au lieu de l'officiel 850, répudié par la nature, imposé par les adorateurs du système décimal quand même. Pour plus de facilité, j'ai supposé la réduction des termes comparés, en m'arrêtant à 8 pour l'*ut*. J'ai dressé le tableau de toutes ses consonnances et de toutes les consonnances de ses consonnances, ce qui m'a donné les valeurs proportionnelles de chacune des cordes en rapport direct ou indirect du ton d'*ut* 16. Les indirectes ne m'ont été données au plus que par trois ou quatre combinaisons, les directes par 6 à 20. Vérification faite, les seules directes se sont trouvées avoir un nom et un emploi dans la gamme, les indirectes donnant dissonances, à cause des successions dissonantes qu'elles amèneraient. Je les ai donc laissées dans une colonne pour mémoire, la colonne B[1], et j'ai réuni les directes dans la colonne B[2], en les accompagnant de leur nom et de leur signe particulier. Je crois, pour la facilité de l'analyse à laquelle on pourrait vouloir se livrer, qu'il est avantageux de donner ici ces valeurs en chiffres, après quoi nous pourrons, je l'espère, nous dispenser d'en employer de nouveaux dans ce qui nous reste de notre théorie. Les voici dans l'ordre ascendant de *ut* à *ut*, gamme usuelle. Pour les gammes au-dessous, il n'y a qu'à les dédoubler, et au contraire les doubler pour celles au-dessus.

8	$8\frac{1}{4}$	$8\frac{1}{3}$	$8\frac{8}{15}$	$8\frac{16}{25}$	$8\frac{8}{9}$	9	$9\frac{3}{8}$	$9\frac{13}{27}$	$9\frac{3}{5}$	10	$10\frac{6}{25}$	$10\frac{2}{3}$
ut	ut+	ut♯	re-♭	re♭	re-	re	re♯	mi-♭	mi♭	mi	fa♭	fa
$10\frac{4}{5}$	$11\frac{1}{9}$	$11\frac{1}{4}$	$11\frac{17}{45}$	$11\frac{13}{25}$	$11\frac{23}{27}$	12	$12\frac{1}{2}$	$12\frac{4}{5}$	$13\frac{1}{3}$	$13\frac{1}{2}$	$14\frac{2}{9}$	$14\frac{2}{5}$
fa+	fa♯	fa+♯	sol-♭	sol♭	sol-	sol	sol♯	la♭	la	la+	si-♭	si♭
$14\frac{22}{27}$	15	$15\frac{9}{25}$	$15\frac{64}{81}$	16								
si-	si	ut♭	ut-	ut								

Je ne donne point les rapports indirects, qui sont en nombre un peu plus considérable.

Nous aurions bien d'autres choses à dire sur la gamme considérée en

elle-même, mais il y en a assez pour faire pressentir ce que nous laissons de côté, parce qu'il nous tarde de revenir aux modes et aux tons, dont l'article suivant développera toute l'économie. Quant aux réponses aux questions que nous faisions à la fin de l'article précédent, on les déduira des prémisses que nous avons posées dans celui-ci.

L'abbé J. POUGNET.

(La suite à la livraison prochaine.)

ICONOGRAPHIE

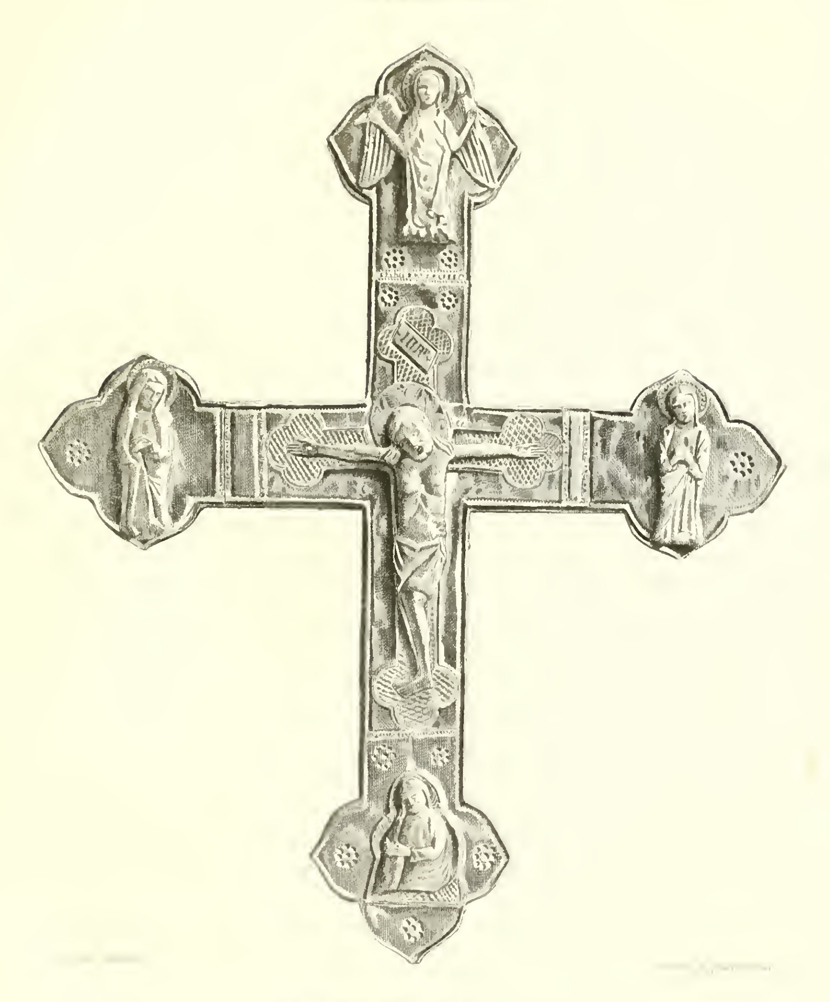
DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX[1]

DES CRUCIFIX ET CRUCIFIEMENTS DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE.

Le crucifix, pendant les époques où nous l'avons jusqu'à présent étudié, rappelait sans doute les douleurs du sacrifice qui s'accomplit sur la croix, mais bien plus la victoire que le Sauveur remporta par sa mort même, et le salut du monde obtenu au prix de son sang. Les pensées du triomphe par la croix ne sont pas certes disposées à disparaître aussitôt; elles sont destinées, au contraire, à primer longtemps encore dans beaucoup de monuments; mais nous verrons, d'un autre côté, l'image du Dieu crucifié prendre graduellement le caractère et la physionomie la plus propre à exciter la componction, et il viendra un temps où l'on ne regardera guère plus son crucifix que pour apprendre à souffrir et à mourir: la croix, mais la croix seule, sans la figure de celui qui y fut attaché, devant toujours conserver usuellement cette signification de victoire méritée dans la lutte suprême dont elle fut l'instrument.

L'évolution dont nous parlons ne fut pas particulière au crucifix; elle tient au mouvement général de l'iconographie chrétienne passant dans la sphère de l'intelligence, des idées fondamentales rendues par des figures et des symboles d'une nature simple et d'une valeur condensée à l'épanouissement des applications multiples, aux termes d'un symbolisme abondant et complexe, où l'imagination se joue avec une liberté croissante; descendant des hauteurs de l'idée dans le champ varié des faits, allant du divin à l'humain, et se relevant par l'élan des affections les plus pures.

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 5, 137, 213 et 357; vol. XXVII, p. 5.



CROIX EN CUIVRE

Le fait dans le crucifiement, c'est le supplice et la douleur; c'est là aussi le côté humain dans celui qui est Dieu et homme tout ensemble; l'affliction et les larmes, voilà ce qui doit lui correspondre de la part de tous ceux des siens qui ont osé le suivre sur le Calvaire. Pour nous conformer à la marche des choses, ne parlons pas encore des autres. Alors, par respect pour le divin condamné, l'art se serait fait scrupule de l'exposer au regard insultant, voire même à la stupide indifférence d'aucun spectateur. Si les soldats qui tirent sa robe au sort ont paru au pied de la croix, c'est pour la signification du fait; pour mériter d'y être admis autrement, il faut encore ou acclamer ou gémir, et à part de bien rares exceptions, peut-être, ce sera bien plus tard que, pénétrant plus avant ou plutôt descendant plus bas dans la voie des réalités, l'on voudra épuiser toutes les circonstances d'un spectacle rendu de plus en plus lugubre.

La poésie du crucifix, au XIIIe siècle, se personnifie dans un homme: le Christ souffre!... Il y a lieu de gémir. Il souffre pour nous et souffre par amour... A quel transport vers lui ne va pas se porter l'âme généreuse? Saint François, fils du marchand Bernardone, était à cette époque chevaleresque un vrai chevalier par le caractère; il en avait pris les allures larges et brillantes en sa qualité de jeune homme riche; converti, il appliquera à son seigneur Jésus tout ce qu'un chevalier peut avoir de cœur avec cette extension incalculable de toutes les facultés humaines que donne la sainteté. La croix, à ses yeux, c'était bien la souffrance, mais la souffrance par amour, et, afin de rendre amour pour amour, il lui fallait lui-même souffrir comme sur la croix: de là un insatiable désir de s'assimiler au Sauveur crucifié. Ne pas comprendre que Dieu ait pu condescendre à l'ardeur d'un semblable désir et accorder des signes palpables de cette assimilation du cœur, ce serait se montrer peu apte à saisir toute la poésie de l'ascétisme chrétien, et demeurer par conséquent inaccessible à tout un côté des plus vives impressions de l'art.

Nous ne nous arrêterons pas aux tentatives multipliées des artistes pour rendre la scène mystérieuse où saint François reçut les stigmates sacrés sur le mont Alverne; elle n'est pas étrangère à l'iconographie du crucifix, puisque la figure de séraphin crucifié qui lui apparut était faite pour exprimer tout ce qui peut s'associer de plus brûlant amour à l'idée de la croix; mais cette apparition ne pouvant se comprendre que par la mobilité des aspects, elle échappe aux procédés de l'art qui essaye de la fixer, et aucune des froides images au moyen desquelles il a souvent essayé de la rappeler ne vaut la simple figure du crucifié même. La tâche de l'artiste consiste donc à repré-

senter saint François en extase devant le crucifix, et, pour atteindre un plus haut degré de pathétique, le moyen le plus facile encore est de lui ménager un accès au pied même de la croix du Sauveur, et de la lui faire embrasser avec transport.

Tel il a été représenté au XIIIe siècle dans une fresque de la basilique d'Assise, par Giunta de Pise, obtenant une position qui lui sera attribuée en bien d'autres monuments avant de devenir le patrimoine de la Madeleine, comme nous nous sommes accoutumés à le considérer depuis; mais il paraît alors d'autant mieux que la phase nouvelle où nous voyons s'engager la représentation du mystère accompli sur le Calvaire s'ouvre sous les auspices de saint François, que le tableau tout entier est conçu dans un système de douleur et d'attendrissement dont à peine jusqu'ici nous avions rencontré les préludes dans la scène du crucifiement lui-même, les anges pleurent, la sainte Vierge s'évanouit.

On comprend, en effet, que le triomphe excitant l'admiration, l'amour soit provoqué par le spectacle de la souffrance et l'idée du sacrifice volontaire avec toutes les formes de la sensibilité pour intermédiaires.

Une composition où règne à ce point la prépondérance de la douleur et de toutes les affections sensibles était, disons-nous, inusitée avant le XIIIe siècle, dans la scène du crucifiement, mais elle ne l'était pas, si l'on considère les autres phases du drame accompli sur le Calvaire : c'est principalement dans la scène de la descente de croix que se manifeste d'abord cette disposition à faire des souffrances et de la mort du Fils de Dieu un sujet de larmes. Il est concevable, en effet, que, le Sauveur étant élevé sur la croix, on se rappelle plutôt qu'il avait annoncé vouloir en faire le siége de sa puissance : « Cum exaltatus fuero omnia traham ad meipsum ». Tandis qu'en étant détaché et la solennelle représentation à son terme, il était plus dans l'ordre que la nature parût reprendre tous ses droits.

Nous sommes d'autant plus fondé à parler de ces descentes de croix, qu'à part cette expression principale de douleur, leur composition ne se distingue que par des nuances de celle du crucifiement lui-même, l'opération pour détacher la victime sacrée de l'instrument du sacrifice n'étant que commencée, le soleil et la lune étant encore là présents comme les témoins de la nature; mais à peine un bras seulement de son Fils est-il détaché de la croix, que Marie s'en empare avec un transport de douloureuse tendresse. Dès le XIe siècle, nous en avons un exemple dans les panneaux de l'antique porte de la basilique de Saint-Paul, où elle lui baise la main, tandis que Madeleine tient déjà embrassés les pieds de son divin Maître. Deux autres personnages,

Joseph d'Arimathie et Nicodème, sans aucun doute, étant occupés du soin tout mécanique de descendre de la croix le précieux fardeau qu'elle tenait suspendu.

Il se trouve dans un village de la Vendée, à Foussais, près Fontenay-le-Comte[1], et dans les grottes de l'Externstein en Westphalie[2], deux descentes de croix sculptées en pierre. Celle-ci, dont nous avons déjà dit un mot, au XIe ou XIIe siècle, l'autre plutôt vers la fin qu'au commencement de ce dernier; l'une sur la façade de l'église, l'autre sur la roche vive. Malgré la distance des lieux, elles ne sont pas sans analogie de style, de sorte que la sculpture allemande pourrait avoir été exécutée sous l'influence morale au moins de l'école monastique de Cluny, à laquelle appartenait certainement le sculpteur de Foussais, Audebert, moine de Saint-Jean-d'Angély, comme le dit cette inscription : RAVDVS : AVDEBERTVS DS-SCO : IOHE : ANGERIACO : ME FECIT[3]. Elles ont en même temps de grandes dissemblances de composition et donnent par là même plus d'importance au trait qui leur est commun avec la composition précédente : la sainte Vierge y donnant de même un vif témoignage de douleur et d'amour : en Vendée, les mains couvertes d'un pan de son manteau, par un double sentiment de respect et de pudeur, elle presse le bras droit de son divin Fils, détaché de la croix, tandis que le gauche y demeure encore cloué, dans une position dont la ligne parfaitement horizontale mérite d'être remarquée; en Westphalie, elle serre entre les deux mains sa tête précieuse. Dans l'une et l'autre composition, un autre personnage tient embrassé le corps de la céleste victime : on ne peut en douter, c'est là Joseph d'Arimathie, et cette manière de le représenter va être consacrée dans un grand nombre de monuments pendant une longue période de temps. Le rôle de Nicodème, son compagnon, est plus varié; à Foussais, il se tient debout et comme en faction de l'autre côté de la croix; dans l'Externstein, il est monté sur un palmier qui a fléchi pour lui servir de support et de là il a saisi la croix et s'y tient suspendu, les yeux fixés sur la scène émouvante qui se passe au-dessous : comme esthétique, on dirait que toutes ces situations et ces sentiments sont déjà de l'école du Beato Angelico : tout au moins ils en sont le prélude.

1. « Mémoires des Antiquaires de l'Ouest », 1853, p. 85, pl. V. — Il est à remarquer que dans cette sculpture la tête du Christ étant brisée ainsi que toutes les autres, celle de Joseph d'Arimathie seule exceptée, le nimbe sur lequel elle reposait, mais qui était détaché, demeure dans son entier, offrant l'image d'une croix parfaite qui exclut l'idée que le nimbe crucifère puisse venir du rayonnement des temps.

2. Forster, « Monuments de la sculpture en Allemagne », t. I., p. 44.

3. L'abbaye de Saint-Jean-d'Angély, fait observer M. de Longuemar dans les « Memoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest », était une dépendance de Cluny.

Dans la Vendée comme en Westphalie, d'ailleurs, la présence du soleil et de la lune et le rôle que remplit saint Jean établissent des liens entre ces compositions et justifient l'attention que nous leur accordons ici comme étant propres à jeter du jour sur la transition du cycle du Christ triomphant à celui du Christ souffrant.

Le soleil et la lune dans l'Externstein pleurent; la perte des têtes ne permet pas de juger si, à Foussais, ils le font aussi; mais il est constant qu'elles s'y voilent.

Dans l'un et l'autre monument, il paraît que l'on a voulu revêtir saint Jean d'un costume sacerdotal, la chasuble vraisemblablement, circonstance que rehausserait la signification du livre qu'il porte comme pour témoigner qu'il songe bien plus à remplir sa mission d'apôtre et d'évangéliste qu'à s'attendrir sur l'émouvant spectacle exposé sous ses yeux. A Foussais, on ne peut rien dire de sa tête et de sa main droite qui ont disparu; mais dans l'Externstein, le mouvement de la tête et de la main indique l'intention plutôt de rendre un témoignage que de participer à la douleur générale [1].

Ce n'est point là un rôle dans lequel saint Jean se maintiendra : dans la période de sentiment où nous entrons, il sera appelé bien plutôt à soutenir dans sa douleur celle qui est devenue sa mère. Alors l'ordre symétrique qui les voulait de chaque côté de la croix sera dérangé, et c'est peut-être bien parce qu'il ne l'était pas encore, que les auteurs de nos descentes de croix ont été amenés, contrairement au sentiment de douleur qu'ils lui avaient principalement attribué jusque-là, à se servir de lui pour empêcher que les idées vivifiantes attachées à la croix fussent trop absorbées par le spectacle de la douleur, dans un esprit de contraste que nous allons voir se manifester d'une tout autre manière.

Sur un ivoire du musée de Berlin, moulé par la Société d'Arundel (classe VII, n° 2), le Sauveur reposant sur la croix, saint Jean étant du même côté que la sainte Vierge, se retourne vers elle pour la consoler [2], et pour rendre

1. Saint Jean dans le groupe de l'Externstein est d'un âge mûr et avec de la barbe; il en est de même sur l'ivoire de Bamberg, donné par M. Forster (« Sculpture », t. I, p. 52) peu de pages après le monument qui nous occupe. Nous avions dans d'autres circonstances hésité à reconnaître saint Jean l'Évangéliste sous un pareil type, mais aujourd'hui nous en connaissons bien d'autres exemples où sans incertitude il lui est attribué.

2. Nous devons à notre ami, M. le commandeur Ch. Descemet, la connaissance d'un crucifix de la galerie de Sienne qui, d'après ses indications, doit être du XIII[e] siècle, où dans les scènes de la passion représentées sur les deux ailes ou panneaux dont la croix est flanquée conformément à l'usage du temps, saint Jean prend la main de la sainte Vierge, comme l'adoptant.

Nous avons parlé précédemment du crucifix de la cathédrale de Sarzane, peint par le vieux



LA DÉFAILLANCE DE LA VIERGE

cependant la double pensée du triomphe et de la douleur que la vue du crucifiement doit inspirer, deux saintes femmes sont au-dessus, l'une élevant les mains dans le premier de ces sentiments, l'autre abaissant la tête dans les siennes pour exprimer le second. Mais ce n'est pas tout, et nous trouvons de l'autre côté de la croix, c'est-à-dire à sa gauche, et au nombre de cinq, un groupe de soldats acclamant le divin Crucifié, comme nous l'avons déjà observé dans le tableau de Soest, en Westphalie [1]. Nous faisions alors remarquer que le centurion se montrait à la tête d'un groupe, tandis que le porte-lance ne s'y faisait pas reconnaître. Ici on ne les distingue ni l'un ni l'autre, mais bien le porte-éponge placé le plus près de la croix, dans la rangée supérieure. Sa présence, à lui qui avait abreuvé le Sauveur d'amertume, fait mieux sentir la signification des deux groupes des amis et des nouveaux disciples, tout à l'heure encore au nombre des persécuteurs, que nous avons fait précédemment remarquer en annonçant que nous y reviendrions. Nous en parlions relativement au rôle du centurion, nous y revenons relativement à la transition du cycle du triomphe à celui de la douleur, et nous demandons s'il n'y a pas lieu encore de se rappeler ici le cycle des soldats tel que nous l'avons conçu au début de ces études, avant même que le Christ n'eût été représenté attaché à la croix.

Cet ivoire, contrairement à la classification qu'il a reçue parmi les publications de la Société d'Arundel, ne nous paraît point antérieur au XIII[e] siècle, vu principalement sa composition même. Ce genre de composition, en effet, ne doit pas remonter beaucoup au delà de cette époque, et alors il était en pleine vigueur. Rien ne le prouve mieux que de le retrouver dans le crucifiement de Nicolas de Pise, qui occupe l'un des panneaux de la chaire dans le baptistère de cette ville et que nous publions.

On remarquera, à ce propos, que ce chef d'école, innovateur quant au style, qu'il s'efforce d'imiter de l'antique, ne cherche aucunement à rompre d'une manière brusque avec les données traditionnelles usitées dans la composition pour en imaginer de son propre fond. Il s'accommode d'un mélange d'éléments historiques et symboliques, où l'efficacité du sacrifice et ses douleurs viennent, en se combinant, caractériser ce crucifiement comme une

maître Willemus au XII[e] siècle, où les scènes de la Passion sont également peintes sur des ailes semblables, et où l'antériorité de date se fait bien sentir par la pose plus droite, et l'on peut dire plus triomphante du Christ. En le comparant avec la sainte Vierge toute en larmes ainsi que les femmes qui l'entourent, il semble que le peintre a voulu faire un contraste, comme si le Sauveur disait : « Vous pleurez et je triomphe. » Dans cette peinture il n'a pas réservé de place pour saint Jean.

1. « Ann. Arch. » t. XXVI, p. 379.

œuvre de transition; nous reviendrons sur l'Église et la Synagogue et la manière dont elles y sont représentées. Nous nous arrêterons, au contraire, dès à présent, à la sainte Vierge, que nous y voyons tomber en défaillance, comme dans le crucifiement de Giunta de Pise à Assise, comme aussi, chez nous, dans la verrière du bon Samaritain de Bourges.

Il est permis de croire qu'il serait mieux de représenter Marie se tenant toujours debout, ferme au pied de la croix, « stabat », même dans la plus profonde douleur : « Stabat mater dolorosa »; mais on ne peut méconnaître que, dans l'art chrétien, la « pâmoison » de la sainte Vierge n'ait reçu une sorte de consécration : le Beato Angelico, après l'avoir représentée ailleurs admirablement ferme dans la douleur, l'a laissée lui-même s'évanouir dans la grande scène du crucifiement peinte dans la salle du Chapitre à Saint-Marc de Florence, pour la rendre plus attendrissante; il n'a pas, sans aucun doute, consenti par là à diminuer en rien le mérite de la résignation et l'élévation du courage en Marie. De sa part un évanouissement ne peut s'admettre qu'à titre de contre-partie de la mort de Jésus, comme la conséquence de leur parfaite union, de l'assimilation de leurs pensées, de la coopération au même sacrifice; le fils mourant, la mère voudrait mourir aussi, et ne pouvant mourir, elle subit au moins une sorte de mort momentanée. La situation ainsi comprise, il est bien mieux que Marie ne tombe pas à la renverse, comme dans la composition de Nicolas de Pise, bien mieux qu'elle demeure debout soutenue par saint Jean et les saintes femmes, comme dans celle du peintre de Fiesole, et ce qu'il y a de moins admissible, c'est la douleur convulsive et grimaçante qu'on lui voit attribuer concurremment avec tous ceux qui l'entourent, dans beaucoup de peintures grecques ou italiennes du XIII[e] et du XIV[e] siècle.

D'un bond nous allons de là jusqu'au XV[e] siècle, non qu'il y ait des intermédiaires, mais parce que nous y rencontrons le peintre qui a le plus relevé par le pathétique des sentiments et leur élévation le cycle du Christ souffrant. Celui de ses tableaux dont nous parlions tout à l'heure emprunte une partie de sa composition à l'histoire; mais c'est pour servir de théorie aux méditations des saints personnages, patrons de la ville, du couvent ou de ses protecteurs, fondateurs d'ordres, modèles de la vie monastique, qu'il s'est plu à réunir, et Dieu sait avec quelle tendresse, quelle componction, quelles abondantes larmes, ils prennent part au douloureux mystère exposé sous leurs yeux. C'est-à-dire qu'au lieu de chercher principalement à parler à l'esprit, comme les anciennes compositions symboliques, au lieu de viser simplement à la représentation des faits, la composition du tableau est combinée pour rendre les sentiments les plus pieux et parler au cœur, et c'est là ce qui caractérise le

genre mystique. A ce genre appartenait déjà pleinement le saint François embrassant la croix, de Giunta. Le pieux décorateur du couvent de Saint-Marc ne pouvait méconnaître le caractère du séraphin d'Assise, et dans la fresque dont nous parlons il a donné à sa douleur, avec une sorte d'élan extatique, un tour si pénétrant, que, sous ce rapport, saint François l'emporte sur tous les autres. Au chérubin d'Osma, placé en avant, est laissé le bénéfice d'une contemplation qui, tout attendrie qu'elle est, fait surtout penser à l'efficacité du sacrifice. Mais si, dans une composition d'ensemble et d'apparat, l'artiste dominicain avait su distribuer les rôles avec équité et mettre en relief ce qui excellait en chacun, il n'avait pas renoncé à présenter son saint patriarche comme un modèle lui-même de l'amour le plus vif et le plus tendre pour le divin crucifié. A l'extrémité d'un corridor demi-obscur de son couvent, sur le passage des religieux se rendant à leurs cellules, et loin du public, il a peint saint Dominique seul au pied de la croix où Jésus est attaché vivant, doux et souffrant. De ses plaies le sang coule à grosses gouttes, et l'émule de saint François serre des deux mains l'instrument du salut; le visage pâle, les traits tendus, le cœur brisé et tout de flammes, il lève vers le Sauveur des yeux dont aucune parole ne peut rendre l'amour et le désir.

Caractères généraux des Christs attachés a la croix après le XIIIe siècle. — Les considérations précédentes tenant plus encore à l'esthétique qu'à l'iconographie, ont eu pour objet de manifester l'esprit nouveau qui va s'emparer de la représentation du Crucifié; il s'en faut de beaucoup cependant, nous l'avons déjà fait observer, que les manières de le représenter auparavant aient été aussitôt abandonnées, on en retrouve toute la substance dans le crucifiement de la Vierge ouvrante au Louvre[1], elles se conservent ainsi souvent en des conditions identiques ou presque identiques avec les modifications de style et de composition les plus faites en d'autres monuments pour annoncer un esprit tout différent. Souvent aussi les deux esprits se combinent dans la même œuvre et se confondent dans leurs effets.

Sous le rapport des formes, nous avons à distinguer les Christs où elles s'allongent presque démesurément, comme sur la croix de Clairmarais[2], de ceux qui fléchissent et se plient sur eux-mêmes, comme sur le gaufrier aussi publié dans les « Annales[3] » : dans les premiers, il semble que l'on a voulu

1. « Ann. Arch. », t. XX, p. 181.
2. « Ann. Arch. », t. XV, p. 5.
3. « Ann. Arch. », t. XIII, p. 43.

grandir et spiritualiser le corps de l'Homme-Dieu par une maigreur ascétique et rivaliser d'élancement avec les jets de l'architecture ogivale; les seconds, au contraire, se fondent évidemment sur une imitation naïve des effets naturels produits sur un corps suspendu, comme l'était celui de Notre-Seigneur à la croix. Les uns et les autres ont précédemment des analogues; mais ces deux types n'avaient point pris le développement et l'extension qu'on leur voit maintenant, et l'un et l'autre ils diffèrent à ne pas s'y méprendre du type dont le triptyque de la Bibliothèque impériale [1] offre un si bel exemple.

On pourrait croire, s'il est vrai que cet ivoire n'ait été sculpté qu'au XIIIe siècle, que ce corps droit, ferme, ces bras si magistralement tendus dans la position horizontale, sont uniquement le propre des Grecs à cette époque, mais il n'en est rien : les peintres grecs répandus alors en Italie, et dont, sur les fausses notions adoptées par Vasari, l'enseignement classique a fait pendant un temps les seuls représentants de la peinture avant Cimabue, exagèrent plus qu'aucun autre les effets de la souffrance sur le corps décharné du Sauveur et donnent à la douleur de sa très-sainte mère une couleur de désespoir [2]. On rencontre au contraire en Italie un grand nombre de croix stationnales de même époque où le Christ tient les bras parfaitement tendus et n'incline que très-légèrement les genoux. Nous publions la face d'une de ces croix que nous avons observée au musée du Vatican [3].

Les proportions trop courtes attribuées en général aux figures représentées sur ces croix leur donnent un trait de ressemblance avec beaucoup de sculptures contemporaines de l'école de Pise, et cependant, quoique les attribuant à des orfèvres italiens, nous leur trouvons d'ailleurs bien plus de rapports avec la manière byzantine. Effectivement, elles n'annoncent aucune tendance à l'imitation de l'antique, trait plus propre qu'aucun autre à distinguer les œuvres de Nicolas de Pise de tout ce qui se faisait alors dans le reste de l'Europe.

Là, d'ailleurs, le mouvement que l'on appellera moderne est manifeste-

1. « Ann. Arch. », t. XVIII, p. 109.

2. D'Agincourt; Oakley, « Florentine schools », pl. 1.

3. Une autre de ces croix, dont nous nous proposons de publier le revers, se trouve au Musée chrétien du Vatican, et plusieurs autres se voient cette année à l'exposition des produits de l'art servant au culte chrétien, qui a lieu à Rome à l'occasion du Concile. Nous avons précédemment parlé de ces croix (« Ann. Arch. », t. XXVI, p. 269), surtout à l'occasion de l'ange placé à leur sommet, ange que nous jugions devoir être saint Michel. Cette appréciation est justifiée par une autre croix du XIVe siècle que nous avons observée à la même exposition, et où l'ange placé sur la croix, au-dessus du crucifix, est revêtu d'une armure.

ment plus avancé que partout ailleurs, il ne serait pas vrai d'en conclure que la statuaire de nos cathédrales fût inférieure, au XIIIe siècle, à ce qu'elle était en Italie; nous croyons au contraire qu'elle lui était supérieure; mais celle-ci, dans la fleur d'un nouveau règne, se développera dans ses descendants; celle-là, arrivée à son apogée, verra décliner les qualités qui la distinguent.

En peinture, si l'on compare les crucifix de nos verrières avec celui de Giunta de Pise, signé de lui et publié par M. Rosini[1] et ceux de Margaritone de Cimabue, on les trouvera à peu près également maigres et allongés, sans inflexions considérables des bras et du corps; mais les nôtres ont infiniment plus de noblesse dans la tête. Au XIVe siècle, au contraire, tandis que Giotto s'élève en Italie, nous déclinons, on peut le dire trop à la lettre, dans ces crucifix qui se plient à l'encontre de toute dignité. Nous avons cité le gaufrier publié par les « Annales » comme en offrant un exemple, attribué au XIIIe siècle. En effet, une semblable disposition se manifeste bien dès lors de chaque côté des Alpes. Quoique le tour soit différent de part et d'autre, comme le prouve le Christ de Giunta dans le crucifiement d'Assise, très-distinct en cela de celui du même auteur dont nous venons de parler, il semble que l'artiste a voulu alternativement marcher à la poursuite d'un mieux problématique et se tenir ferme dans la possession du bien. Il en fut à peu près de même chez nous; mais, dans le siècle suivant, les Christs fléchissant sur la croix deviennent plus particulièrement notre partage. Alors même, cependant, en France, sur le parement d'autel de Charles V, publié dans les « Annales »[2], le corps du Sauveur crucifié, dessiné d'après le type allongé du XIIIe siècle, modifié dans un ton qui lui est propre, se tient droit, sans inflexions latérales, et au XVe siècle la mode du contournement a au moins perdu beaucoup de terrain, si elle n'est pas abandonnée; on n'en voit aucune trace ni dans le crucifiement des toiles peintes de Reims[3], ni sur la croix du cimetière de Santenay[4], ni dans la fresque de Saint-Mesme de Chinon[5], ni dans les Heures de Simon Vostre[6]. Il est à remarquer que, dans le premier de ces monuments, les corps des larrons sont au contraire repliés sur eux-mêmes, jusqu'à la contorsion, et, à Chinon, celui du Sauveur est d'une placidité toute archaïque. Il faut y voir

1. « Storia della Pitt. Ital., t. I, p. 58.
2. « Ann. Arch. », t. XXV, p. 103.
3. Le Berthais et L. Paris, fig. XVI.
4. « Ann. Arch. », t. XXV, p. 240.
5. De Galembert. Extrait des « Mémoires de la Société archéologique de Touraine », 1851.
6. « Heures d'Angers », fol. 55.

l'effet des tendances mystiques venant à l'encontre des tendances naturalistes pour les relever.

Un trait généralement commun, cependant, aux Christs attachés à la croix dans le cours de la période qui nous occupe, c'est qu'ils y sont de plus en plus représentés mourants et sans vie.

Nous avons parlé des influences inspiratrices de saint François; la situation de l'art en Italie, au XIIIe siècle, témoigne particulièrement et du besoin qu'elle en avait et d'une aptitude à les recevoir; il n'en faut pas moins descendre jusqu'à Giotto pour en reconnaître tous les effets. Quant au maniement de la forme, l'élève de Cimabue tient partie de son maître en peinture, partie des sculpteurs de Pise, et plus encore de l'observation de la nature; mais, par son âme, il procède des collines d'Assise. Encore était-il trop entré dans la voie des impressions naturelles et sensibles pour nous donner de ces Christs suspendus à la croix par la puissance de la volonté, comme n'y étant pas attachés, avec une élévation d'attitude et de regard capable de nous soulever aussi, nous, hors de terre; il a représenté ordinairement le Sauveur inclinant la tête, et cette tête pèche un peu par l'infériorité du type, contre l'intention du peintre; mais l'attitude du corps est droite, noble, simple, modérée, et si nous prenons pour terme de comparaison le sculpteur et le peintre de Pise, à égale distance des membres trop trapus de Nicolas et trop décharnés de Giunta. Puis, si nous considérons le crucifiement des panneaux de sacristie de Santa-Croce, maintenant à l'Académie de Florence[1], l'élan, le voici, en Marie; elle a les pieds sur la terre, mais elle n'y tient pas, et sa tête, ses mains, son âme et son cœur, tout est en haut, dans un sentiment sublime d'offrande et d'acceptation, et pour plus de pathétique on voit par la douleur exprimée dans saint Jean qu'elle n'a pu être domptée dans la mère de Jésus que par le pouvoir d'une nature en quelque sorte devenue elle-même surhumaine.

A la suite de Giotto, le peintre angélique de Fiesole nous offre dans la conception du crucifix un autre genre de sublimité.

Aux yeux de cette âme aimante, le crucifiement est surtout une scène d'inexprimable tendresse, et toute la puissance de son génie se portera vers le visage de Jésus pour le pénétrer d'amour. Ce n'est pas la gloire du Dieu vainqueur qui, dans la pensée du pieux artiste, domine la souffrance. Ce n'est pas non plus le courage héroïque du combattant; la placidité d'attitude, la sérénité du regard, de la part du Sauveur, ont leur explication dans le texte

1 Nous le reproduirons dans la livraison suivante.

de saint Luc : « Cum dilexisset suos, usque ad finem dilexit eos. » Texte intraduisible, car comment dire un amour qui va au delà de toute limite humainement imaginable. On voit dans quel ordre d'idées le Beato Angelico ordinairement représente vivant le Sauveur crucifié, et quel genre de vérité il a rendu en évitant de déformer ses traits et de disloquer ses membres.

En répandant toutefois comme un baume d'amour dans toute la personne de l'Homme-Dieu, il est bien loin de vouloir en proscrire la souffrance; considérez comme elle se traduit dans la douleur de tous les assistants, image de ce qu'il éprouve lui-même, considérez plutôt les ondulations de sang dont le pied de la croix est inondé, on voit que la main du peintre en les traçant palpitait d'émotion.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT

(*La suite à la prochaine livraison.*)

HISTOIRE

DE LA PEINTURE SUR VERRE

EN EUROPE[1]

CHAPITRE PREMIER.

VITRAUX BLANCS DITS « INCOLORES ».

II

Les exemples de vitraux blancs antérieurs à la Renaissance sont, nous l'avons dit, assez peu nombreux aujourd'hui, et, pour des raisons sur lesquelles il est inutile de revenir, nous devons les rechercher tous dans les édifices religieux, à l'exclusion des constructions civiles qui n'en possèdent plus.

Selon feu l'abbé Texier[2] qui, le premier, s'est occupé sérieusement de cette intéressante question, trois causes essentielles auraient amené l'adoption systématique de cette simple combinaison de verre et de plomb dans un certain nombre d'églises : 1° le besoin de concilier l'économie et l'élégance ; 2° la nécessité de ne pas assombrir l'intérieur des églises romanes dont les ouvertures étaient généralement étroites ; 3° la prescription formelle imposée par le chapitre général de l'ordre de Citeaux, en 1134, concernant les clôtures en verre des fenêtres dans les églises sous son obéissance ; « elles doivent

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 45 et 201, et vol. XXIV, p. 211.
2. « Origine de la peinture sur verre », par l'abbé Texier. Paris, 1850. Librairie de Didron.

être blanches, sans croix et sans peintures. » Ces causes ont eu, assurément, une très-grande influence sur l'emploi si fréquent des vitraux blancs pendant la dernière période de l'époque romane et, ensuite, dans l'architecture ogivale; les deux premières surtout ont une évidence incontestable; mais, sans nier cette influence cistercienne dont on a tant parlé et que l'on a peut-être exagérée, nous pensons que le système complet des vitraux blancs pourrait être antérieur à saint Bernard, et, dans tous les cas, qu'il doit avoir été employé depuis le moment où le verre et le plomb combinés ont servi à former des clôtures de fenêtres, concurremment avec les vitraux colorés. Il nous semble donc possible, sinon même très-probable, que ce mode de vitrerie n'ait pas eu précisément pour origine les scrupules du trop sévère saint Bernard. Il faut s'attacher principalement à cette idée que les vitraux dits « incolores » constituaient un genre de décoration peu coûteux et qui permettait à la lumière de s'introduire librement par les petites ouvertures des constructions romanes. Mais aussi il est très-certain que les églises cisterciennes ayant adopté les vitraux blancs, à l'exclusion des verrières de couleur et légendaires, ont aidé puissamment à leur développement.

Nous ne connaissons pas de monuments plus anciens que les vitraux découverts par le regrettable abbé Texier dans les abbayes de Bonlieu et d'Obasine, toutes deux affiliées à l'ordre de Citeaux. Ces exemples sont probablement les plus beaux et les plus curieux qui existent [1]. Le savant ecclésiastique les a datés d'une manière précise, comme le montreront les extraits suivants de l'opuscule dont nous avons parlé plus haut :

« En 1843, je visitai l'église de Bonlieu, grande et belle construction cistercienne à demi ruinée. J'ai consigné ailleurs les observations assez intéressantes que me fournit alors l'étude de ce monument (Voir l'Album de la Creuse). L'abside est percée de deux rangs de fenêtres superposées. Au centre, sous une voûte qui porte toute une forêt déjà demi-séculaire, reluisait un vitrail incolore. Le premier aspect me fit penser que j'avais rencontré une forme de vitrerie romane entièrement inconnue des archéologues et pourtant fort originale. . . . .
. . . . . . La fenêtre que fermait ce vitrail a une hauteur de 2 mètres sur 0m.56 de large. Elle était divisée en huit panneaux séparés et portés par des barres de fer horizontales. Le peu de largeur de la baie dispensait d'une armature plus compliquée. . . . . . . L'église de cette abbaye de Bonlieu,

1. Les quatre motifs de vitraux blancs dont il s'agit ayant été publiés dans le tome X des « Annales Archéologiques », nous ne les reproduisons pas ici.

fondée par Géraud de Sales et Amélius de Comborn en 1119, fut solennellement consacrée par Gérard, évêque de Limoges, en 1141. Les élégantes croix de consécration, peintes à fresque sur les murs, à l'occasion de la dédicace, permettent à l'œil exercé de reconnaître facilement le pinceau du XII[e] siècle. . . . .

« Au mois d'octobre dernier, nous avons donné huit jours à l'étude de la remarquable abbaye d'Obasine (Corrèze). Le transept nord de l'église est percé de quatre baies hautes, en moyenne, de 4 mètres et larges de 0[m],90. Les vitraux incolores de ces fenêtres nous montrèrent, formés par les plombs, les dessins que reproduisent les gravures jointes à cet article : anneaux enlacés par des rubans; tiges dont les cercles enroulés enveloppent les grandes fleurs; feuillages en sautoir, reliés par la tige et opposés par la pointe. »

Plus loin, en comparant les vitraux de Bonlieu et d'Obasine, l'abbé Texier ajoute : « En effet, les deux monastères étaient frères, on pourrait dire jumeaux. Affiliés presque dès l'origine à l'ordre de Cîteaux, appartenant l'un et l'autre au diocèse de Limoges, ils furent terminés à la même époque. L'église de Bonlieu fut consacrée en 1141; en 1142, celle d'Obasine s'achevait. Ces dates que nous fournissent Mabillon et Baluze nous donnent l'âge de ces vitraux. Cette coexistence, en des monuments du même ordre, du même diocèse et du même temps, place leur exécution entre 1140 et 1143. Jamais vitraux ne furent datés d'une manière plus positive. Un chiffre cuit sur le verre ne donnerait pas une plus grande certitude. »

Une particularité du vitrail de Bonlieu, unique jusqu'à présent dans les découvertes effectuées et qui lui donne un intérêt exceptionnel, consiste dans la simplification de la coupe du verre, bien que le dessin se complète sans le secours de la peinture. Que le lecteur veuille bien examiner la gravure de ce vitrail, publiée dans le tome X des « Annales archéologiques », et il comprendra facilement la description suivante que nous empruntons à l'abbé Texier :

. . . . « On remarquera qu'en de certaines places le plomb, au lieu de filer entre deux pièces, se superpose au verre. Cette partie du réseau de plomb est hachée sur notre gravure. Cette disposition, inutile pour la solidité, a évidemment pour but de compléter le dessin. Le verrier a reculé devant une coupe laborieuse. Un trait noir peint et cuit au feu de moufle eût obtenu le même résultat. Était-ce dédain ou absence de ce moyen d'exécution? »

L'explication de ce fait nous semble bien simple : il aurait été facile au verrier de peindre un trait noir là où il appliquait une lamelle de plomb, puisque les procédés de peinture sur verre étaient parvenus, dès cette époque, à un

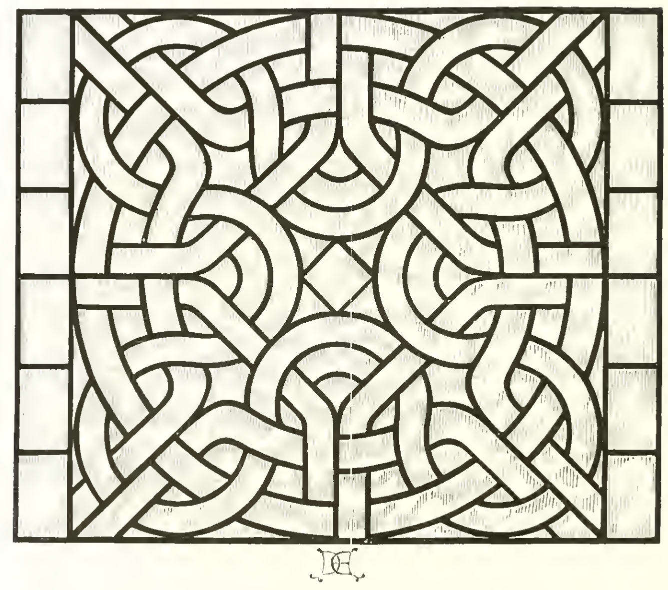
degré avancé de perfection. Nous voyons dans cette circonstance un parti-pris, un véritable système en vertu duquel le verrier voulait employer exclusivement du plomb pour dessiner son motif d'ornementation. Au reste, ce procédé avait non-seulement l'avantage d'être rationnel, mais il était encore le plus rapide, puisqu'on évitait avec lui la cuisson nécessaire à la vitrification de l'émail. Peut-être M. Texier a-t-il supposé, en parlant de l'absence possible d'un autre moyen d'exécution, que l'auteur de la verrière était un spécialiste entièrement étranger à l'art de la peinture, mis en pratique dans d'autres ateliers que le sien? Cette pensée pourrait être juste, et, dans ce cas, notre fabricant, n'ayant à sa disposition que du verre et du plomb, n'avait pas d'autre parti à prendre que celui qu'il a adopté et qui, à notre avis, était le meilleur.

Au XIIe siècle, l'ornementation, toujours si large et si touffue, étale une profusion de détails et un enchevêtrement de lignes qui étonnent l'observateur. Mais le vitrail blanc ne put prendre qu'une part fort restreinte dans les riches et luxuriantes créations des artistes romans. La coupe du verre, si pénible, surtout il y a plusieurs siècles, en raison des moyens grossiers employés pour l'obtenir, devait et doit nécessairement encore produire des lignes d'une certaine simplicité. Il n'y a pas, ici, un pinceau libre de courir capricieusement sur le verre et d'y tracer de riches arabesques, de gracieux rinceaux, comme l'art roman nous en offre des exemples nombreux sculptés dans la pierre et ciselés sur le cuivre, peints sur les vitraux et les miniatures des manuscrits; il s'agit simplement d'une bande de plomb dont le rôle se réduit à assembler des morceaux de verre d'une forme et de dimensions peu variables. Enfin, sous le rapport de la composition, le système ne permet pas l'introduction d'un dessin trop tourmenté que l'œil ne pourrait comprendre. Le verrier fut naturellement amené à se baser sur l'emploi des combinaisons géométriques qui offrent des ressources presque inépuisables. Toutefois il fit de grands efforts pour reproduire, en les simplifiant beaucoup selon les nécessités de son métier, et en les traitant d'une façon spéciale, les motifs de rinceaux qu'il était habitué à dessiner dans ses verrières peintes. M. Emile Amé, architecte et archéologue distingué, a publié, dans une brochure [1] que le lecteur fera bien de consulter, les vitraux blancs que possède encore le département de l'Yonne. Parmi ces vitraux, on remarquera ceux de l'église de Pontigny, qui offrent précisément de curieux essais de feuillages; mais ceux-

1. « Recherches sur les vitraux incolores du département de l'Yonne », par M. Émile Amé Paris, 1854. Librairie de Didron.

ci tendent toujours à se rapprocher de la fleur de lis, moins cependant que ceux d'Obasine et de Bonlieu. Les deux motifs de Pontigny dont nous venons de parler datent des premières années du XIIIe siècle. La même église possède d'autres verrières incolores assez curieuses, mais un peu moins anciennes et qui ne sont pas des types à signaler.

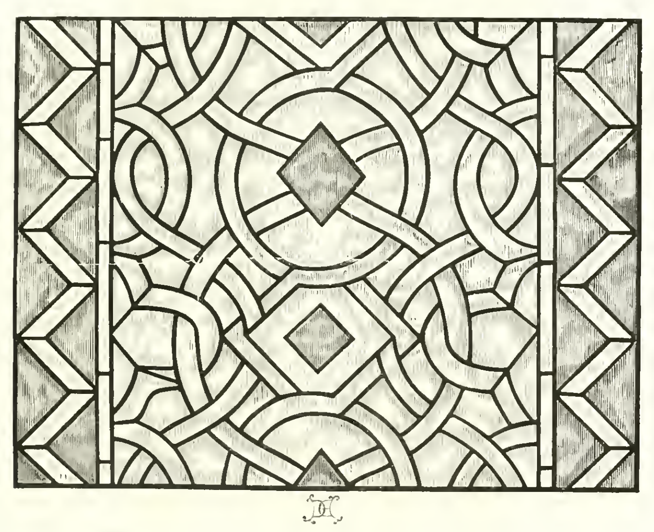
Il faut faire remonter au moins à cette époque, et peut-être même à la fin du XIIe siècle, les charmantes petites verrières de la chapelle de l'ancien hôpital à Sens dont nous donnons ici (n° 1) le dessin d'un panneau :



N° 1. — CHAPELLE DE L'HOPITAL A SENS.

Ce motif, que nous avons reproduit plusieurs fois pour des fenêtres de petites églises, est d'un effet excellent, surtout quand on emploie du verre d'un ton verdâtre assez accentué, mais uniforme. Cet entrelacement compliqué de filets courbes et droits est un des plus heureux que l'on puisse produire avec une simple mise en plomb : nous le recommandons aux peintres verriers, ainsi qu'aux personnes qui désirent des vitraux réunissant les conditions de style et de solidité.

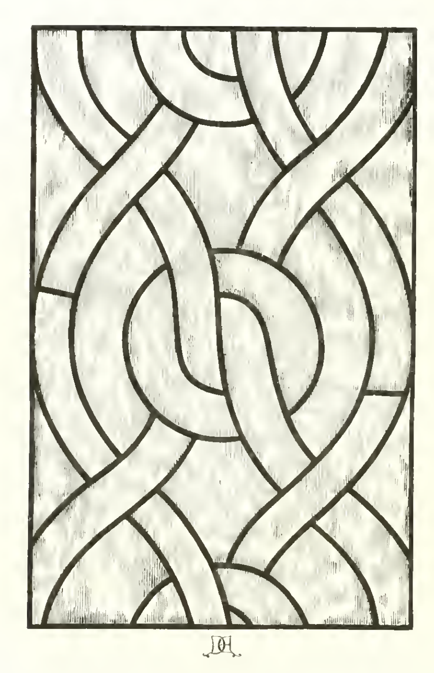
On le verra, d'après les vitraux blancs d'Obasine, de Bonlieu, de Sens et de Pontigny, l'art roman, vers son déclin, sut donner à cette vitrerie un caractère remarquable et très-spécial; mais la décadence se fit sentir dès le XIIIe siècle. La cathédrale de Beauvais, qui nous offre cependant un des meilleurs spécimens de la transformation du vitrail incolore, nous donne aussi un exemple et une preuve curieuse des tâtonnements des artistes à cette époque. Les compositions si bien entendues du XIIe siècle, dont les éléments sont empruntés aux formes habituelles de l'ornementation du temps, ont fait place à l'usage systématique des filets, très-bon d'ailleurs à Sens, mais fort médiocre



N° 2. — ABSIDE DE LA CATHEDRALE DE BEAUVAIS.

dès que les dernières influences romanes disparaissent complétement. Ce n'est pas encore le cas dans le second des deux motifs de Beauvais que nous publions (n° 3), bien que la conception n'en soit pas remarquable. Le premier panneau (n° 2), par contre, nous démontre une maladresse très-caractérisée chez le fabricant qui, malgré la complication de son dessin, n'a su prendre de l'art qui vient d'expirer que cette bordure en bâtons rompus d'un si pauvre effet. En outre il eut le mauvais goût, dont nous allons trouver des exemples ailleurs, de dénaturer le caractère essentiel de ce genre de vitrail

en y introduisant, mais par exception, un élément nouveau : le verre coloré. Ainsi le fond de la bordure dont nous venons de parler est formé de verre rouge, ainsi que les losanges qui servent d'attaches dans l'intérieur du motif. Le filet qui sépare la bordure du corps du vitrail est bleu.

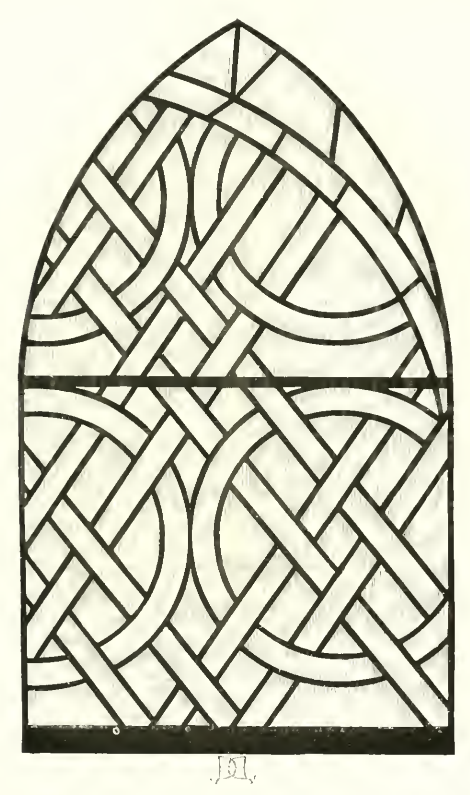


N° 3. — ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS.

Ces vitraux sont placés dans les fenêtres de l'abside à la cathédrale de Beauvais : c'est M. le chanoine Barraud qui nous les a signalés en nous engageant d'autant plus à les publier qu'ils sont inédits.

Les croisées hautes du chœur de Beauvais sont garnies, en grande partie, de nombreux motifs de vitrerie du même genre. Il en est surtout dont les bordures sont fort intéressantes par leur dessin élégant et compliqué.

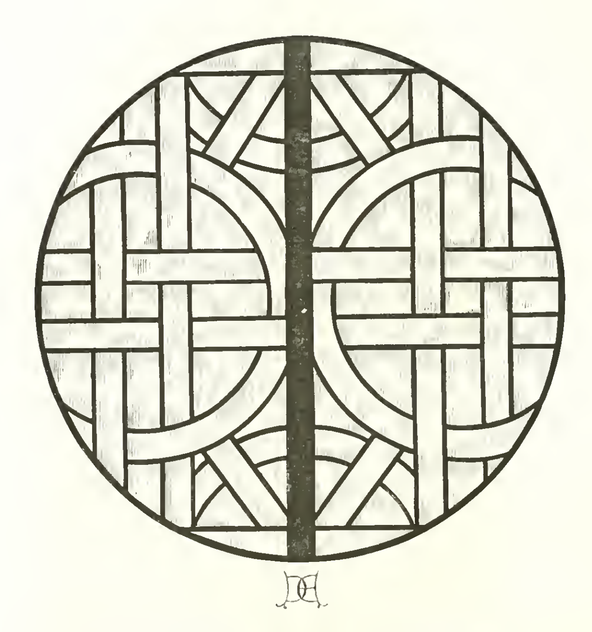
Le système des filets droits s'entre-croisant d'une façon rarement heureuse finit par dominer complétement dans la vitrerie du XIIIe siècle. Il semble que l'ornementation peinte en grisaille en dérive naturellement, car celle-ci est



N° 4. — CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE.

souvent disposée dans une mise en plomb d'une très-grande analogie avec celle qui constitue l'unique élément décoratif du vitrail blanc, tel qu'il existe à la galerie du premier étage de la nef du nord à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, et dont le n° 4 est l'un des motifs les plus fréquemment répétés.

Presque toutes les baies de la galerie du premier étage, au côté septentrional de la nef de ce grand édifice, sont décorées par des vitraux du même genre, dont l'exécution date du milieu du XIIIe siècle environ, sauf un petit nombre d'exceptions. Toutefois il est à remarquer que la plupart de ces verrières n'ont pas dû être placées dans cette partie du monument, dès l'origine, car,



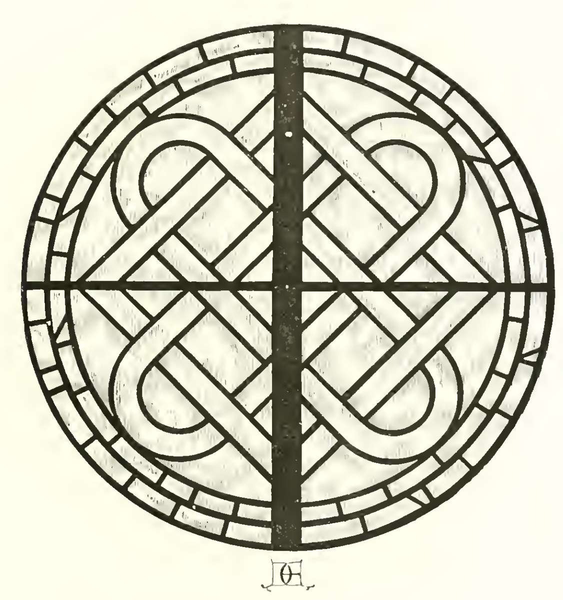
N° 5. — CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE.

ainsi qu'il est très-facile de l'apprécier sur la gravure donnée plus haut, l'agencement des filets indique que ce panneau était destiné à une fenêtre de grande dimension. A une époque que nous ne connaissons pas, mais que nous allons essayer de déterminer par inductions on a utilisé des fragments de vitraux provenant soit de l'étage supérieur, soit du rez-de-chaussée, pour en garnir les ouvertures de la galerie. Le raccord du filet primitif d'encadrement

avec la courbe de l'ogive de la petite baie est trop grossier et trop apparent pour qu'il subsiste le plus léger doute à cet égard.

Les baies jumelles du triforium sont surmontées d'oculus également clos à l'aide d'une vitrerie analogue : le n° 5 en est un exemple.

Ici encore on peut remarquer un remaniement ayant eu pour but de faire entrer dans une ouverture circulaire un panneau trop grand pour y être

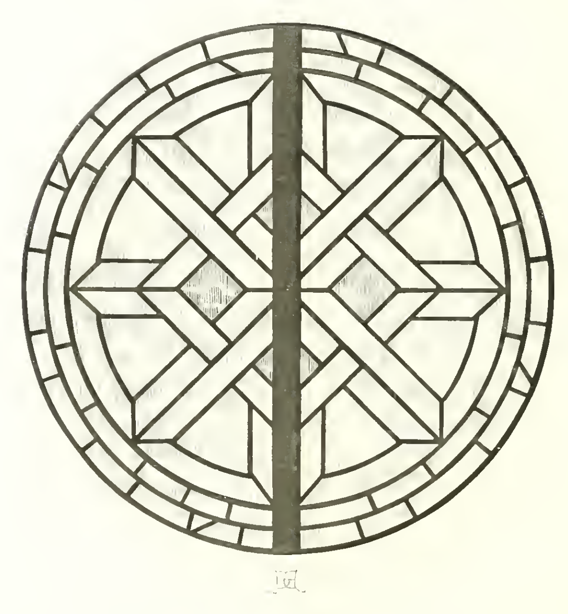


N° 6. — CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE.

adapté. Il eût été intéressant de connaître la destination primitive de ces verrières, mais aucun document n'est venu nous éclairer sur la question. Enfin il nous semble probable que les vitraux dont il s'agit ont été enlevés de leur place au commencement du XIVe siècle, à l'effet de garnir les baies de la galerie; or, le nombre des panneaux dont on disposait n'étant pas suffisant, on prit le parti d'exécuter spécialement pour elles des vitraux de même espèce.

Effectivement quelques-unes de ces rosaces datent du XIVe siècle : le dessin n° 6 en est la preuve.

La composition, très-simple, est d'ailleurs élégante, mais d'une maigreur qui nous éloigne beaucoup des formes plus nerveuses et pleines d'ampleur qui caractérisent les XIIe et XIIIe siècles. Le motif n° 7 provenant également de cette série d'oculus paraît un peu moins ancien encore que le



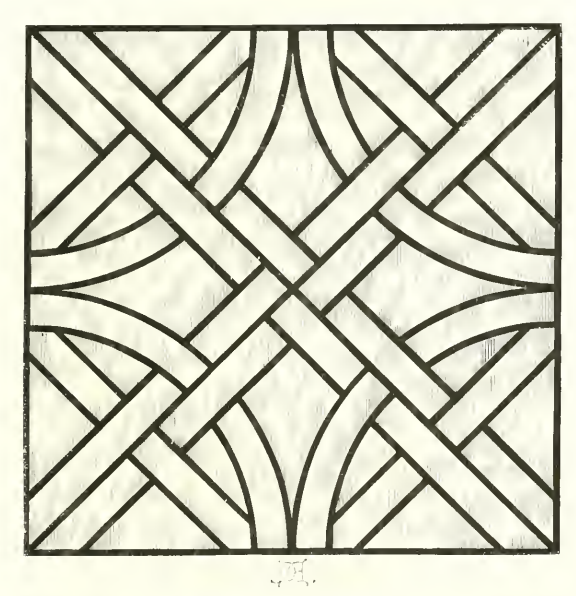
N° 7. — CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE.

précédent : nous le supposons de la fin du XIVe siècle. On remarquera les parties vigoureusement teintées sur la gravure ; elles indiquent les pièces de verre de couleur intercalées, comme dans les vitraux de Beauvais déjà cités, au milieu du verdâtre qui aurait dû être exclusivement employé.

Ces verrières incolores de Châlons n'ayant fait l'objet d'aucune étude jusqu'ici, nous les avons prises pour types de la vitrerie aux XIIIe et XIVe siè-

cles, de préférence à d'autres plus connues. Nous nous contenterons donc de renvoyer le lecteur au travail de M. E. Amé [1], qui contient les vitraux déjà cités de Pontigny, ainsi que ceux du XIIIe siècle à l'église de Chablis et du XIVe siècle à l'église de Migennes.

Le Moyen-Age nous offre d'autres exemples intéressants de vitraux



N° 8. — EN WESTPHALIE.

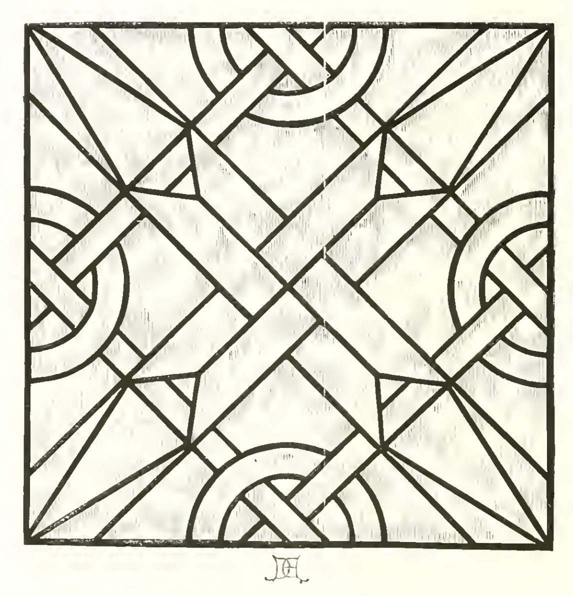
blancs en Allemagne. Telle est cette combinaison de filets de la fin du XIIIe siècle (n° 8), assez semblable à ce qui existe en ce genre chez nous. Ce vitrail, d'un bon style, a été publié dans le grand ouvrage sur l'Architecture en bois par Bötticher [2], ainsi que le panneau n° 9, du XIVe siècle, dont le caractère est

1. « Recherches sur les anciens vitraux incolores du département de l'Yonne ».

2. « Die holzarchitectur des Mittelalters, etc. », ou « l'Architecture de bois du Moyen-Age, avec addition des plus belles œuvres de l'industrie de cette époque », par C. Bötticher, architecte, professeur, etc. — 1837.

bien véritablement allemand et quelque peu prétentieux. Nous ne connaissons pas la provenance exacte de ces vitraux, M. Bötticher se contentant de dire qu'ils sont en Westphalie. Une particularité très-curieuse est que les plombs en sont dorés à l'extérieur.

Tous ces vitraux sont, comme nous l'avons déjà dit, en verre assez fortement teinté qui passe par toutes les nuances du verdâtre en tirant plus



N° 9. — EN WESTPHALIE.

ou moins sur le bleu ou le jaune. On le sait, la fabrication de la matière vitreuse, timide et grossière, était une chose essentiellement aléatoire, à ce point que le moine Théophile (« Essai sur divers arts », livre II, ch. VII et VIII) dit que le verre jaune et le pourpre étaient obtenus de son temps avec du verre blanc dont la coloration se modifiait par hasard et pendant la fusion. Si l'on doit en juger d'après les monuments connus, le verre d'un blanc absolu était inconnu au Moyen-Age; aussi bien l'expression de « verre

blanc », employée par Théophile, a-t-elle une valeur purement relative : la preuve en est qu'il adopte, à plusieurs reprises, celle de « blanc clair », probablement pour indiquer un verre aussi peu teinté que possible [1].

Ce verre verdâtre paraît avoir été dépoli uniquement par l'action du temps qui l'a rendu rugueux en le criblant de trous souvent assez profonds. Toutefois il est probable que sa fabrication étant obtenu à l'aide de moyens fort primitifs, il manquait de cette transparence qui distingue notre verre moderne et possédait simplement la translucidité nécessaire au passage de la lumière. Nous reviendrons, d'ailleurs, sur cette question importante.

ÉDOUARD DIDRON.

(*La suite à une livraison prochaine.*)

1. Cependant le verre blanc en tables a été connu des anciens, nous pouvons l'affirmer. Il semblerait que cette fabrication a disparu avec l'Empire romain pour n'être retrouvée que vers la fin du Moyen-Age. Dernièrement nous avons examiné, avec l'attention la plus scrupuleuse, les grands debris de vitres déposées au Musée de Naples et qui proviennent de la maison de Diomède à Pompéi; or il nous a été facile de nous assurer que ces fragments, malgré la patine épaisse qui les recouvre, sont parfaitement blancs. En outre, à Pompéi même, dans la maison dite de l'Empereur, nous avons eu la joie inattendue de trouver une petite fenêtre garnie de sa vitre primitive, mais dont il manque un peu plus de la moitié : c'est une barbacane qui a 45 cent. de haut sur 11 cent. de large. Toute l'ouverture était fermée, il est impossible d'en douter d'après la forme de la cassure, par un seul morceau de verre. Le fragment encore adhérent est scellé dans une couche de ciment; il a 5 mill. d'épaisseur et celle-ci est parfaitement régulière, ainsi que nous l'avons constaté dans les débris nombreux conservés au Musée de Naples; enfin, sous son irisation, nous avons pu nous convaincre que le verre a une teinte blanche qui ne laisse rien à désirer.

LE COMTE DE MONTALEMBERT

Les « Annales archéologiques » ne peuvent laisser passer un événement aussi considérable que la mort de M. le comte de Montalembert, sans dire un dernier adieu à l'homme illustre qui fut si longtemps et avec tant d'éclat le promoteur de nos doctrines et le défenseur de nos monuments. Sa vie littéraire et politique, son éloquence pleine de verve et d'originalité, son ardeur à se faire le champion des causes justes et généreuses, sa vaillance à braver les orages, recevront ailleurs les éloges qui leur sont dus. Ses principaux titres en archéologie ont été déjà énumérés dans ce Recueil, à l'occasion de la publication de ses œuvres diverses[1]. Nous n'avons plus qu'à rassembler nos souvenirs et à exprimer nos regrets.

Une constante amitié, qui leur faisait également honneur à tous deux, n'a cessé d'exister entre le comte de Montalembert et le fondateur des « Annales ». Par ses conseils et par ses encouragements, M. de Montalembert prit une part active à l'institution de cet enseignement archéologique dont un quart de siècle n'a fait que confirmer le mérite et l'autorité. Les premiers cris d'alarme que fit entendre la voix vibrante du jeune pair de France furent pour la religion et pour les monuments qu'elle a consacrés. Un jour, on fut tout surpris d'entendre que les questions d'art et d'archéologie prenaient à la tribune toute la gravité des questions politiques. La renommée de M. de Montalembert le désignait comme un des premiers à inscrire au Comité des Arts et Monuments et à la Commission des Monuments historiques. Nous l'avons vu à l'œuvre.

Son esprit, familiarisé avec tous les genres d'études, discernait avec une facilité merveilleuse le caractère essentiel d'une question d'architecture ou de musique, d'iconographie historique ou symbolique. Son nom était comme une sauvegarde pour les monuments dont il avait une fois pris la défense.

1. Tome XXI, « Trente ans d'archéologie », p. 252-260.

Ce n'était pas seulement dans notre pays que le comte de Montalembert jouissait d'une juste popularité auprès de tous ceux qui aiment l'Église, l'art et la liberté. J'en ai fait moi-même tout récemment l'expérience. Tombé gravement malade dans la petite ville d'Assise, je vis venir à moi deux jeunes religieux attirés par le désir de prier au pied du tombeau du saint et admirable fondateur de l'ordre des frères mineurs. Ils arrivaient du monastère d'Aquila, au fond des Abruzzes. L'un était vif et spirituel; l'autre, plus ascétique, me rappelait la suave figure de saint Antoine de Padoue recevant dans ses bras l'enfant divin des mains de la Vierge mère. Ayant appris que j'étais Français : « Avez-vous, me dirent-ils aussitôt, l'avantage de connaître le comte de Montalembert? » Sur ma réponse affirmative : « Nous vous prions instamment, ajoutèrent-ils, de lui faire savoir que dans nos montagnes nous lisons ses écrits, que nous avons plus d'une fois admiré son courage à combattre pour la cause de Dieu, que nous n'ignorons pas les dures épreuves qui ont atteint sa santé, et qu'à son insu nous prions pour lui de grand cœur. »

Les bons religieux ont appris avec émotion que leur hommage avait été accueilli avec une grâce charmante, et je suis persuadé que leurs prières n'ont pas manqué à la mémoire de celui dont ils appréciaient si bien le caractère et les services.

Depuis plusieurs années, M. de Montalembert, « en proie », comme il l'écrivait lui-même, « à de cruelles infirmités qui ont mis un terme à ses travaux historiques, pouvait à peine entretenir encore quelques amis et compagnons d'autrefois. » Il se qualifiait de « pauvre incurable ». Quelques moments d'espérance avaient cependant succédé à de graves inquiétudes. Son énergie morale le soutenait au milieu des souffrances qui l'assiégeaient. Une crise inattendue l'a emporté en quelques instants. Ainsi s'est terminée une des existences les plus brillantes, une des vies les plus pures de notre temps.

F. DE GUILHERMY.

Sur la proposition de M. le comte de Mellet, le Congrès des délégués des Sociétés savantes des départements a décidé, dans sa séance du 4 avril 1870, qu'une souscription serait ouverte sous son patronage et sous celui de l'Institut des provinces de France, dans le but de frapper une médaille en

souvenir des immenses services rendus par l'illustre comte de Montalembert à la cause de nos monuments nationaux et à celle de l'histoire.

Cette commission, présidée par M. Ch. Calemard de La Fayette, président général du Congrès, se compose de MM. :

De Caumont, Directeur de l'Institut des provinces.
Leroy-Perquer.
Desvaux-Savouré.
Le Royer.
Comte de Mellet.
Le Harivel du Rocher.
R. Bordeaux.
Eug. de Thiac.
Marquis de Montlaur.
Gustave Lapérouse.
Du Chatellier.
Douhaire.

La Commission est entrée immédiatement en fonction. Elle a décidé en principe que le prix de la souscription serait de dix francs et que le montant en serait versé entre les mains de M. Le Royer, son trésorier, et de ses membres dont les adresses seront publiées.

Elle invite tous les amis d'une illustre mémoire à s'unir à elle pour la réalisation la plus prompte possible d'un hommage qu'elle regarde comme un tribut de reconnaissance et de regret.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

1. ANNUAIRE HISTORIQUE du département de l'Yonne. Recueil de documents authentiques destinés à former la statistique départementale. Années 1869 et 1870, 33e et 34e de la collection. Parmi les articles de ces deux derniers volumes, nous citerons les suivants : 1° pour l'année 1869 : Le Passage d'une reine à Tonnerre (Louise de Lorraine, 1583), par M. Le Maistre; Joubert (le penseur, ami de Chateaubriand), par M. B. Duranton ; l'Hôtel d'Uzès à Tonnerre, par M. Le Maistre, avec une planche ; Vauban, par C. Moiset ; Histoire anecdotique des rues d'Auxerre, par M. Max Quantin ; Les Antiquités gallo-romaines de Sens, par M. E. Daudin, avec 8 gravures sur métal. — 2° pour l'année 1870 : La fin de l'Histoire anecdotique des rues d'Auxerre par M. Max Quantin, avec un plan d'Auxerre ancien et moderne; la suite des Antiquités gallo-romaines de Sens, par M. E. Daudin, avec 8 gravures sur métal; Jean Cousin, par M. C. Moiset; Lézinnes et les sires de Lézinnes, par M. Le Maistre. Chaque année forme un volume de près de 500 pages, avec planches.......................... 2 fr. 25 c.

2. BACHELIN. — DESCRIPTION D'UN COMMENTAIRE DE L'APOCALYPSE, manuscrit du XIIe siècle, compris dans la Bibliothèque de S. E. le marquis d'Astorga, comte d'Altamira, etc., avec figures noires et en couleurs, par A. BACHELIN. Grand in-8 de 44 pages, avec 5 gravures sur bois dans le texte et 4 planches en couleurs. Le texte donne la description de 110 miniatures.. 10 fr.

3. BARBIER DE MONTAULT. — LA MOSAÏQUE DU DÔME A AIX-LA-CHAPELLE, par Mgr X. BARBIER DE MONTAULT, camérier d'honneur de Sa Sainteté. In-4 de 58 pages, avec gravures sur bois dans le texte et une planche gravée reproduisant la Mosaïque d'après une gravure de Ciampini... 4 fr.

4. BARBIER DE MONTAULT. — TABLEAU RAISONNÉ DES PIERRES ET MARBRES antiques employés à la construction et à la décoration des monuments de Rome, par Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. In-8 de 42 pages.. 1 fr. 25 c.

5. BARRAUD. — NOTICE SUR LES CHAIRES A PRÊCHER, par M. l'abbé BARRAUD, chanoine de Beauvais. In-8 de 75 pages, avec 9 gravures. Cette notice est divisée en deux chapitres; le premier parlant des endroits d'où se faisaient les prédications avant l'usage des chaires et d'où on les fit encore quelquefois après : l'Autel, le Trône épiscopal, l'Ambon et le Jubé; et le deuxième traitant des Chaires proprement dites.. 2 fr.

6. BARRAUD. — Des Troncs destinés à recevoir les offrandes des Fidèles, par M. l'abbé Barraud, chanoine de Beauvais. In-8 de 16 pages, avec une gravure.................. 1 fr.

7. DARCEL. — Les Artistes normands au Salon de 1869, par Alfred Darcel. In-18 de 71 pages... 1 fr. 25 c.

8. DAURIAC. — Les Belges illustres. Reproduction en chromolithographie des peintures exécutées dans la grande salle du Cercle artistique, littéraire et scientifique d'Anvers. — Dédié à S. M. Léopold II, roi des Belges. — Cet ouvrage sera publié en 25 livraisons in-folio contenant chacune une planche en chromolithographie, une notice sur le personnage représenté et le portrait du peintre. La première livraison, qui vient de paraître, donne le portrait, peint par M. F. Pauwells, d'Anna Byns, surnommée la Sapho brabançonne, qui vécut au XVIe siècle. Institutrice à Anvers, vers 1527, elle consacra son talent poétique à la défense des dogmes catholiques contre l'hérésie de Luther; un de ses ouvrages fut traduit en latin. — Le prix de chaque livraison de ce bel ouvrage est de.................................. 4 fr.

9. DAVILLIER. — Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps. Catalogue de sa vente avec les prix, les noms des acquéreurs et 32 planches d'après Gouthière, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du roi, et sur les principaux ciseleurs du temps de Louis XVI, par le baron Ch. Davillier. Un volume in-8 de XXXII et 203 pages sur papier vergé et de 32 planches........................... 20 fr.

10. FORTIN. — Souvenirs, par M. F.-J.-F. Fortin, archiprêtre, curé de la cathédrale d'Auxerre. 1786-1863. 2 vol. in-18 de plus de 400 pages chacun.............................. 6 fr.

11. GALEMBERT (de). — Funérailles du roy Henry II. Roole des parties et somme de deniers pour le faict desdits obsèques et pompes funèbres, publié avec une introduction par M. le comte L. de Galembert. In-8 de 77 pages, imprimé par Mame, de Tours, sur papier teinté et tiré à 140 exemplaires numérotés à la presse....................................... 5 fr.

12. HOUDOY. — La Halle échevinale de la ville de Lille, 1235-1664. Notice historique, comptes et documents inédits concernant l'ancienne Maison-Commune, par Jules Houdoy. — Grand in-8 de 114 pages sur papier de Hollande, avec 2 planches.

13. HUCHER. — Le Jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans, décrit d'après un dessin d'architecte du temps et des documents inédits, par E. Hucher. In-8 de 45 pages, avec trois dessins de sceaux.. 2 fr.

14. KUNC. — Nouvel Essai sur la tradition du chant grégorien, par Aloys Kunc, membre de la Société pontificale de Sainte-Cécile. In-8 de 55 pages, avec une planche.

15. KUNC. — Nouvelles Notes sur la tradition du chant grégorien, par Aloys Kunc. In-8 de 23 pages.

16. LETTRES DE L'ABBÉ LEBEUF (1708-1754) publiées par la Société des sciences historiques de l'Yonne sous la direction de MM. Quantin et Cherest, et précédées de deux préfaces par les directeurs de la publication. 2 volumes in-8, ensemble de CXVIII et 1028 pages, et un appendice contenant une table analytique de 68 pages............................... 12 fr.

17. OUDIN. — Breve chronicon Abbatie Buciliensis. — Chronique abrégée de l'abbaye de Bucilly, rédigée par Casimir Oudin, de l'ordre de Prémontré, publiée avec autorisation de S. Exc. M. le ministre de l'instruction publique, par Arthur Demarsy. In-8 de 50 pages.

18. PIERRET. — Manuel d'archéologie pratique, par l'abbé Th. Pierret, archiprêtre de

Réthel. Deuxième édition, revue, corrigée, considérablement augmentée et suivie d'un atlas de 15 planches contenant 112 dessins. 1 vol. in-12 de 460 pages...................... 5 fr.

19. POQUET. — MONOGRAPHIE DE L'ABBAYE DE LONGPONT (Aisne). Son histoire, ses monuments, ses abbés et personnages célèbres, ses sépultures, ses possessions territoriales, par M. L'ABBÉ POQUET, chanoine honoraire de Soissons. Un volume grand in-8 de 216 pages avec 6 planches.. 6 fr.

20. POQUET. — NOTICE HISTORIQUE ET DESCRIPTIVE DE L'ABBAYE DE LONGPONT en Soissonnais, par M. L'ABBÉ POQUET, chanoine honoraire de Soissons. In-8 de 94 pages et 4 planches. (Abrégé du précédent ouvrage).. 3 fr.

21. POQUET. — LE DÉPARTEMENT DE L'AISNE, sa géographie, son histoire, ses monuments, par l'ABBÉ POQUET. In-18 de 23 pages.. 1 fr.

22. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — LE DOLMEN DE VAUGOUFFARD ou Pierre Brau, par M. A. DE ROCHAMBEAU. In-8 de 5 pages avec une gravure.................................. 2 fr.

23. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — EXCURSIONS ARCHÉOLOGIQUES dans le Vendômois. Le Château de la Poissonnière, par M. A. DE ROCHAMBEAU. In-8 de 13 pages.................... 1 fr.

24. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — CHARTE DE DONATION de la métairie de Villiers (1165), par M. A. DE ROCHAMBEAU. In-8.. 1 fr.

25. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — QUELQUES VERS INÉDITS DE P. DE RONSARD. Lettre à M. Prosper Blanchemain, par M. A. DE ROCHAMBEAU. In-8.......................... 1 fr.

26. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — FRAGMENT DE LA CHANSON DE GESTE DE GERBERT DE METZ, publié par M. A. DE ROCHAMBEAU. In-8 de 15 pages.......................... 1 fr. 50 c.

27. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — DEUXIÈME MÉMOIRE SUR LES SÉPULTURES EN FORME DE PUITS. Note lue à la Sorbonne en 1866, par M. A. DE ROCHAMBEAU. In-8.................. 1 fr.

28. ROCHAMBEAU (A.-L. DE). — GALERIE DES HOMMES ILLUSTRES DU VENDÔMOIS, par M. A. DE ROCHAMBEAU. — Maillé de Bénehart. In-8, avec un portrait gravé. — Réné Macé, des Pères bénédictins de Vendôme: avec un appendice contenant le texte de la chronique rimée de la maison de Vendôme, d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale. In-8 de 60 pages. Chaque brochure.. 2 fr. 50 c.

29. SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, SCIENCES ET ARTS DU PUY. ANNALES, tome XXIX, année 1868. Un volume in-8 de 810 pages, accompagné d'une planche et de quelques bois dans le texte. L'archéologie occupe une place importante dans les séances de la Société. Dans celle du 5 mars, une lettre de M. Chassaing, à propos d'une visite du P. Garucci dans la ville du Puy, rapporte l'opinion de ce dernier sur les antiquités romaines de Polignac et du Puy. M. Aymard donne un résumé de ses recherches sur les origines du Puy, et attribue à un sarcophage du ve siècle un bas-relief en marbre blanc trouvé au Puy, dont le P. Garucci donne une explication, etc. Nous devons mentionner, parmi les mémoires contenus dans ce volume, une notice historique sur Blesle et l'abbaye de Saint-Pierre-de-Blesle par M. le comte Léo de Saint-Poncy; une étude critique sur les premiers évêques du Puy, leur ordre de succession et la date de la translation du siége épiscopal de Saint-Paulien au Puy, par M. Aymard; enfin une étude du même sur une ancienne route ou estrade du Puy au Forez............. 7 fr.

30. SOCIÉTÉ DUNKERQUOISE. — Mémoires de la Société dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts. XIVe volume, année 1868-1869. 1 volume in-8 de

384 pages contenant une étude de M. V. Derode sur la littérature dramatique en 1866, son influence, Molière, Scribe ; une étude de M. Guthlin sur Schiller considéré comme poëte lyrique : derniers éclaircissements sur l'emplacement de Quentowic, par M. Cousin ; Philosophie de l'art (suite) : les Maitres naïfs, Cimabue et Giotto, Raphaël Sanzio, par M. Lhote ; Essai sur les travaux de Pascal touchant la géométrie infinitésimale, par M. Delègue ; les Femmes de l'antiquité, par M. Lothe.............. .... 6 fr.

31. SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES SCIENCES, DE L'AGRICULTURE ET DES ARTS DE LILLE. — MÉMOIRES. Année 1868, 3me série, 6e volume. Un volume in-8 de 679 pages contenant, entre autres choses, les articles suivants : Supplément à la partie monétaire de la numismatique lilloise, par M. Van Hende, avec trois planches; Histoire des états de Lille (suite), par M. le comte de Melun ; Lille nommant ses députés aux états généraux, par M. Victor Delerue, etc..................... .... 5 fr.

32. STOCKBAUER. — KUNSTGESCHICHTE DES KREUSES. — Histoire artistique de la Croix, représentations du Christ en monogrammes, croix et crucifix, par le Dr J. STOCKBAUER, avec des dessins sur bois et une préface du Dr J.-A. Messmer, professeur d'archéologie, conservateur du musée national de Munich. Un volume in-8 de 350 pages avec nombreux monogrammes et 22 gravures sur bois.

33. STROGANOVSKII ICONOPISNII LITSEVOI PODLINIK. — Manuel d'Iconographie russe, formant un volume cartonné, petit in-4, publié sous la direction et par les soins de M. VICTOR DE BOUTOVSKY, directeur du Musée d'art et d'industrie de Moscou. Ce manuel est composé de 214 planches contenant de très-nombreuses figures de saints et différents sujets ; c'est la reproduction fac-simile d'un recueil de dessins exécutés vers la fin du XVIe siècle, formant une traduction du calendrier russe, et appartenant à M. le comte de Stroganoff. Nous renvoyons, pour l'appréciation de cet ouvrage important, à l'intéressant article que publie, dans cette livraison même, M. Julien Durand sous le titre : « L'Iconographie russe. » Le prix du volume est de 25 fr.

34. VIOLLET-LE-DUC. — DICTIONNAIRE RAISONNÉ DU MOBILIER FRANÇAIS de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par M. VIOLLET-LE-DUC, architecte du gouvernement. Cet important ouvrage vient de faire paraître deux nouveaux fascicules : le 2e du 2e volume et le 2e du 3e volume. Le premier de ces deux fascicules contient l'Orfévrerie et les Instruments de musique ; il renferme 158 pages de texte illustrées de 100 gravures sur bois, de 6 gravures sur métal et de 13 chromolithographies. Le deuxième contient la suite des Vêtements, Bijoux de corps, Objets de toilette, et renferme 160 pages de texte illustrées de 145 gravures sur bois et d'une planche hors texte. Le prix de chacun de ces fascicules est de...................... 15 fr.

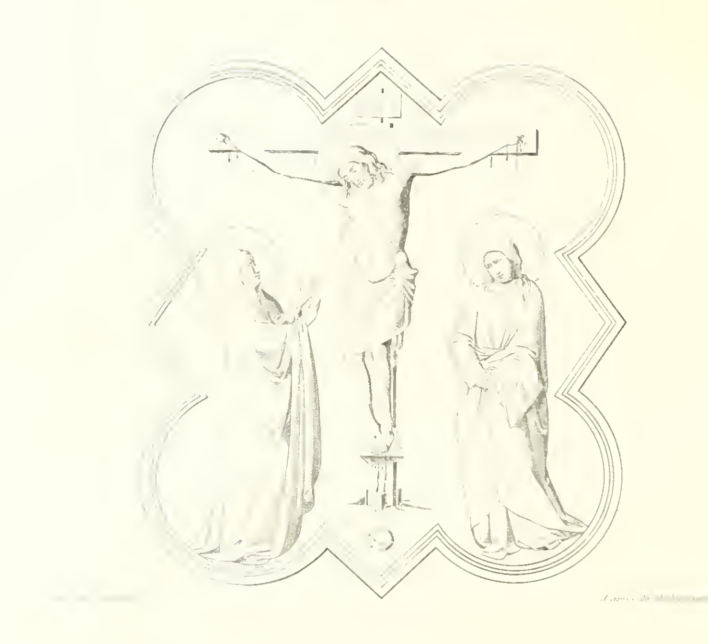
35. VOISIN. — NOTICE SUR UN CRUCIFIX de l'église d'Ogy, par le vicaire général VOISIN. In-8 de 10 pages, avec une planche représentant la croix et des détails empruntés à d'autres croix et crucifix.

36. VOISIN. — LA DANSE MACABRE et la fleur de la Mort, à la chapelle du cimetière de Binche, (Belgique), par M. le vicaire général VOISIN. In-8 de 9 pages avec 3 planches.



ANNALES ARCHÉOLOGIQUES

... ED DIDRON A PARIS



LE CRUCIFIEMENT

... A L'ACADÉMIE DE FLORENCE

ICONOGRAPHIE

DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX[1]

DES CRUCIFIX ET CRUCIFIEMENTS DEPUIS LE XIII[e] SIÈCLE.

Formes de la croix. — Le caractère actif et entreprenant de la période où nous sommes entrés se retrouve jusque dans la variété des formes données à la croix : des trois formes fondamentales, la forme de croix développée ou proprement dite « immissa » tend toujours à prévaloir, mais elle ne prévaut pas tellement que Giotto, Cavallini et bien d'autres n'aient accordé la préférence à la croix tronquée « demissa », avec addition du support destiné à porter le titre, et nous avons vu que dans la chapelle de Saint-Sylvestre, près l'église des Quatre-Couronnés, à Rome, on avait adopté la forme fourchue ou en Y.

Croix en arbre. — La croix formée par le tronc d'un arbre brut se retrouve en maintes circonstances : le crucifix de la collection Debruge, publié par les « Annales »[2], en offre un exemple. Dans la verrière du bon Samaritain, à Bourges, elle est ainsi formée et colorée en vert, avec l'intention peut-être de donner l'idée d'un arbre vivant et de rappeler l'arbre de vie du paradis terrestre. Qu'on s'appuie ou non sur la légende d'après laquelle le tronc de cet arbre merveilleux se serait réellement conservé pour fournir la matière même de la vraie croix, il est certain qu'il en était la figure. Cette corrélation est évidemment exprimée d'une autre manière dans la mosaïque de l'église Saint-Clément à Rome, où la croix s'élance d'une touffe de palmier comme si elle en était la tige principale, tandis que d'autres rameaux, sortis

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXVI, p. 5, 137, 213, 357; vol. XXVII, p. 5 et 176.

2. « Annales Arch. », t. III, p. 357.

de la même racine, partent en jets vigoureux, forment d'abondants rinceaux qui remplissent tout l'espace et se terminent en fleurs et en fruits pour donner l'idée d'un jardin de délices, où des animaux divers, des groupes d'hommes et de femmes trouvent la paix et le bonheur.

La croix qui occupe également le centre de la mosaïque absidale à Saint-Jean-de-Latran est conçue d'après un fond d'idées analogues, bien que la composition soit fort différente et que, au lieu de crucifix, cette croix porte dans un médaillon central une petite représentation du baptême de Notre-Seigneur. C'est en effet du sacrifice de la croix que découle l'efficacité du baptême : le Saint-Esprit qui en répand les eaux, les quatre fleuves qui les épanchent, le palmier qui croît au milieu d'eux dans la même ligne que la croix, le phénix de la Résurrection à son sommet, l'enceinte crénelée qui renferme le jardin où elle s'élève, le chérubin assis qui garde l'entrée de ce jardin devenu une cité, les bustes de saint Pierre et de saint Paul qui en surmontent les remparts, tout annonce que l'on a voulu représenter l'Église comme le paradis de la création nouvelle, et la croix comme l'arbre de vie dont les fruits d'immortalité sont à jamais reconquis par le nouvel Adam [1].

Ailleurs, la croix affecte la figure d'une vigne ou du moins une vigne s'y attache ; celle-ci, s'enroulant autour du corps de Notre-Seigneur, laisse échapper un de ses rameaux qui, dirigé par l'Église, va servir de ligne pour prendre un poisson représentant une âme tirée de la mer du péché. Telle est du moins l'interprétation que nous donnons à la peinture d'Aquilée [2]. Contrairement à l'opinion du R. P. Arthur Martin, nous ne nous expliquerions pas autrement le rôle attribué, dans cette peinture du XIII[e] siècle, à la figure qu'il considère comme celle de la sainte Vierge, et son opposition avec celle de la Synagogue qui s'en va, tandis que Satan est percé de la lance de saint Michel, cela sans contester en rien le savant commentaire de l'éminent jésuite sur la légende du Léviathan appliquée aux croix qu'il a publiées.

Il est une autre manière de représenter la croix comme un arbre vivant et productif, à peu près selon les dispositions d'un arbre généalogique ; nous ne savons si la première idée de ce mode de représentation n'est pas venue à la fin du XIII[e] siècle, mais nous n'en connaissons d'exemples que du XIV[e]. La galerie de l'Académie de Florence (n° 8) en offre un de l'école de Giotto où les branches de l'arbre soutiennent des médaillons contenant en détail

1. Une croix semblable, quant aux éléments principaux, se voit parmi les figures emblématiques dont est ornée, dans toute la longueur de la nef, l'église de Saint-Appolinaire-in-Classe, à Ravenne, concurremment avec les portraits des évêques de la ville.

2. Bertoli, « le Antiquità d'Aquileja », p. 406. — « Mél. d'Arch. », t. IV, p. 196, fig. LVII.



CRUCIFIEMENT

l'ancien réfectoire des Franciscains, à Santa-Croce de Florence

toute la vie du Sauveur qui se termine, dans la partie supérieure du tableau, par l'assemblée des saints dans le ciel, la croix étant elle-même, à son sommet, surmontée du Pélican. Cette figure alors nouvellement appliquée aux représentations du crucifix paraît avoir été surtout généralement attribuée au genre de compositions dont nous nous occupons. Nous signalerons deux autres de ces compositions peintes à fresque à Florence, l'une dans l'ancien réfectoire des Franciscains Conventuels, à Santa-Croce, l'autre dans le cloître des Dominicains à Santa-Maria-Novella : la première, du commencement du XIVe siècle, est attribuée à Giotto lui-même par Vasari; la seconde est plutôt de la fin de ce siècle ou du commencement du XVe; celle-ci, très-dégradée, s'applique, autant que nous avons pu en juger, non-seulement aux fruits généraux du divin sacrifice, mais elle fait considérer l'ordre de Saint-Dominique comme compris lui-même parmi les fruits de la croix ou comme y participant. Saint Dominique, en personne, est au pied de la croix, au-dessous du Christ, avec des ailes de chérubin, et, dans les médaillons suspendus comme des fleurs et des fruits aux branches de l'arbre, nous avons cru reconnaître, dans la rangée la plus rapprochée de la croix, des prophètes et des sibylles, puis des faits légendaires, probablement de la vie de saint Dominique et de celle de ses disciples ; enfin, dans les médaillons les plus éloignés, nous sont apparues sans incertitude des séries de Dominicains illustres, les uns nimbés, les autres avec le seul rayonnement des bienheureux ou sans aucun insigne de sainteté.

A son tour le pied de la croix, au couvent des Franciscains, est occupé par la figure de leur saint patriarche ; mais, lui, il l'embrasse dans ce sentiment d'amour et de contemplation qui nous est connu comme lui étant propre, et aucun membre de sa famille spirituelle ne lui est adjoint, si ce n'est que, parmi les trois saints personnages debout à la gauche, il faut probablement reconnaître, avec saint Dominique, saint Louis de Toulouse, en évêque, et saint Antoine de Padoue. Ils sont en regard d'un groupe composé de la Vierge tombant en défaillance, soutenue par les saintes femmes, et de saint Jean en contemplation : appelés là pour nous apprendre à méditer sur le mystère de l'arbre mystérieux, ils n'y adhèrent pas matériellement, pas plus qu'un saint évêque (saint Augustin, sans doute) qui, assis sur le sol, déroule un phylactère devant eux ; une femme à genoux, placée entre saint François et la Vierge, doit être une donatrice.

Tout ce qui tient à l'arbre s'applique à Notre-Seigneur lui-même et aux fruits de son divin sacrifice. Sur ses douze branches sont écrites, quatre par quatre, quarante-huit invocations commençant par celle-ci : IHS EX DEO GENITVS, et se terminant par cette autre : IHS FINIS OPTATVS ; « Jésus né de Dieu »,

Jésus fin désirée ». Ces invocations forment une litanie comprenant toute la vie du Sauveur, depuis sa génération divine jusqu'au jugement et la vie éternelle, cette dernière pensée revenant ainsi sous une autre forme au tableau de l'Académie, où les mêmes idées sont mises en action.

A cette série d'invocations correspond une autre série de sentences inscrites comme autant de fleurs dans les enroulements des rinceaux qui s'échappent des branches et s'appliquant au Sauveur ou à l'excellence de ses œuvres, célébrant l'éclat de son origine, PRECLARITAS ORIGINIS ; sa patience au milieu des injures, PATIENTIA IN INJVRIIS ; sa victoire dans le combat, VICTORIAM CONFLICTV, etc. Au point de départ de la première branche, et de la plus haute, sont représentés les quatre évangélistes, chacun avec les premiers mots de son livre écrits sur une banderole, et, à l'extrémité de chaque branche, un prophète avec un texte tiré de ses écrits disant les combats et les grandeurs de celui qui repose sur la croix : PEDES MEOS SVBVERTERVNT E OPRESSERVNT, s'écrie Job; A FACIE EJVS CONTREMVIT TERRA, répond Joël, et de même des autres.

Lady Eastlake a publié[1], d'après une miniature d'un manuscrit anglais du « British Museum », que l'on croit de 1310, un arbre de la croix qui, avec le style tourmenté du Nord, à cette époque, en ce qui concerne le Christ, et une différence complète relativement aux personnages placés au pied de l'arbre, est composé, quant à l'arbre lui-même, d'une manière presque identique. Les quarante-huit invocations et les douze sentences sont les mêmes, à quelques légères modifications près; seulement les prophètes et leurs textes sont différents, sauf deux ou trois exceptions; les figures des évangélistes sont supprimées et, sur les bras de la croix, on voit le bon larron et le centurion avec ces inscriptions : « Memento mihi domine, cum veneris in regno tuo », « vere filius Dei erat iste », pour rappeler quels ont été les fruits du divin sacrifice.

Au pied de l'arbre, au lieu de saint François dans l'expression de son ardente piété, on voit saint Jean l'Évangéliste portant cette inscription : « Vidi lignum vitæ afferens fructus duodecim per menses singulos, et folios ligni ad medicinam gentium. » « Je vis l'arbre de vie qui porte douze fruits tous les mois et les feuilles de l'arbre sont destinées à guérir les nations. » Ces paroles justifient la pensée exprimée par lady Eastlake, et font voir que la représentation de l'arbre de la croix est une application de ce passage de l'Apocalypse[2], passage commenté dans ce sens par saint Bonaventure ; l'on comprend mieux pourquoi saint Jean, dans la composition italienne, est en contemplation devant cet arbre, au lieu de prendre part à la douleur de Marie.

1. « History of our Lord », t. II, p. 195.
2. « Apocal. », XXII, 2.

Les personnages qui, dans la miniature anglaise, remplacent de chaque côté de la croix le groupe historique et le groupe de saints, sont quatre prophètes avec les apôtres saint Pierre et saint Paul, le premier à gauche, avec la couronne cléricale et imberbe, selon le type symbolique qui paraît avoir eu plus de consistance en Angleterre que partout ailleurs.

La croix en édifice. — La vraie croix étant de bois, rien n'était plus naturel que de la comparer à un arbre vivant, et la poésie, sous ce rapport, avait beaucoup devancé l'art, comme on le voit par l'hymne de saint Fortunat : « Pange lingua gloriosi certaminis », sans parler de la comparaison avec l'arbre de vie qui a son principe dans l'Apocalypse même. Beaucoup de croix monumentales et commémoratives de l'instrument du salut étant construites en pierre, de là aussi quelque motif de lui donner la forme d'un édifice ; alors on peut considérer que l'idée de la croix s'identifie avec celle de l'Église fondée par la vertu du divin sacrifice. Dans le vitrail de la Passion, à Bourges, la croix devant laquelle le Sauveur est amené pour être crucifié est déjà dressée ; à son sommet elle porte, au lieu de la tige supérieure, un portique en plein cintre que l'on a voulu, ce semble, identifier avec elle ; il pourrait se faire que par là on eût voulu dire qu'elle est la porte du ciel, mais cette idée n'en exclut pas une autre plus générale, d'après laquelle elle serait considérée comme l'édifice du salut.

Croix vivante. — Le XIIIe siècle conserve toujours, au milieu de sa luxuriante imagination, un respect des sources, un bon sens, une gravité qui le tenait bien éloigné de la bizarre composition que l'on voit naître et se propager à la fin du XVe et au commencement du XVIe, et dont un tableau du musée de Cluny (no 737) offre un exemple[1], où la tige de la croix et ses branches se terminent par un bras humain, qui agit ici pour enfoncer la porte de l'enfer, là pour ouvrir celle du ciel, à droite et à gauche pour couronner l'Église ou mettre à mort la Synagogue.

Croix flanquées de panneaux. — Au Moyen-Age, la croix gemmée, si fort en usage dans l'art chrétien primitif, était devenue rare ; mais on n'avait pas renoncé pour cela à l'orner de bien des manières, suivant les monuments. On l'ornait surtout de rinceaux, plus particulièrement dans les verrières. En Italie, on imagina ces croix flanquées sur les côtés de deux panneaux oblongs ou comme de deux ailes qui sont elles-mêmes quelquefois uniquement chargées de rinceaux[2] ou d'autres figures graphiques[3] et leur forment une sorte

1. Voir aussi Lady Eastlake, « History of our Lord », p. 201.
2. Crucifix dans la Santa-Casa, à Notre-Dame-de-Lorette. Curti, « De Clavis dominicis », p. 47.
3. Crucifix de Giunta de Pise. Rosini, « Storia della pittura italiana », éd. in-8°, t. Ier, p. 58.

de tenture d'honneur. Ces panneaux sont souvent destinés à servir de champ à des peintures historiques; on se rappellera comme exemples les crucifix de Sarzane et de la galerie de Sienne dont nous avons parlé, où l'on voit représentées, dans ces appendices, les principales scènes de la Passion.

Panneaux aux extrémités de la croix. — A ces ailes latérales s'associent souvent d'autres panneaux placés aux extrémités de la croix qui, pour nous servir d'un terme de blason, est ainsi « recroisetée ». Les panneaux des branches reçoivent les figures de la sainte Vierge et de saint Jean. Quelquefois le panneau supérieur sert uniquement à recevoir le titre de la croix et le panneau inférieur se confond avec le « scabellum [1] ». Nous avons observé dans l'église de Saint-François, à Arezzo, un grand crucifix de même famille et que nous croirions de Margaritone, où, trois de ces panneaux ayant pris la forme circulaire, celui du bas contient la figure de saint François, et où celui du haut, qui conserve seul la forme quadrangulaire oblongue, au lieu du titre de la croix, contient trois autres figures dont nous n'avons pas bien saisi la signification; mais nous croirions que le Christ triomphant est représenté au milieu, la figure de Dieu le Père apparaissant dans un médaillon supérieur.

Croix a médaillons. — A l'usage de ces panneaux se rattachent tous les renflements des extrémités de la croix en trèfle ou médaillons pour recevoir les personnages appelés à figurer autour du crucifix : telles sont les croix stationales ou processionnelles comme celle dont nous avons publié une face dans la livraison précédente et dont nous aurions fait connaître le revers dans celle-ci, sans l'impossibilité où nous sommes de donner une gravure, d'un intérêt médiocre, qui nous ferait dépasser le nombre habituel de nos planches.

A ce genre de croix se rapportent les deux grandes croix stationales de Saint-Jean-de-Latran qui ont figuré cette année à l'Exposition romaine, œuvres médiocres, l'une tout au plus de la fin du XIIIe siècle, à considérer le style de ses bas-reliefs représentant l'histoire de la Genèse, pour mettre la promesse en regard de son accomplissement, malgré le caractère primitif de cette idée et la sévérité de l'ornementation [2]; l'autre, signée de Nicolas de Guardia et datée de 1451, où les scènes historiques de la Compassion, de la Descente de Croix et de la Résurrection sont substituées dans les médaillons aux figures isolées des croix des XIIIe et XIVe siècles [3].

Chez nous les croix à double traverse d'Oisy et de Clairmarais [4], déjà

1. Rosini, op. cit., t. Ier, p. 58.
2. « Annales Archéologiques », t. XV, p. 232, 436.
3. Ciampini « Vet. Mon. », t. II, pl. XIII. — Valentini « Basilica laterana », pl. LVII.
4. « Ann. Arch. », t. XIV, p. 285-378; t. XV, p. 5.

connues de nos lecteurs, montrent ce système d'ornementation très-développé au XIIIe siècle avec une grande richesse, beaucoup d'élégance, mais aussi une grande pureté de style, et la croix d'Abetze[1] qui, dans ses médaillons, avec le genre fleuri du XVe siècle, a elle-même conservé le système des figures isolées, est, pour le goût, bien préférable à la croix de Nicolas de Guardia.

CROIX A TIGES ALLONGÉES. — Il est dans l'ordre que l'art se porte sur les formes mêmes de la croix pour lui en donner de flatteuses à la vue quand elle est elle-même son propre monument. Dans les scènes de crucifiement, le développement des compositions dramatiques et pittoresques au XIIIe siècle amène à calculer les proportions de la croix pour l'effet qu'elle doit y produire. Il devient évident alors que l'on aime à la grandir, à l'élever haut dans les airs, si l'espace le permet; les monuments de petite dimension, comme les miniatures, les diptyques, n'en ont pas généralement assez pour que l'on puisse leur appliquer cette observation. Il en est de même de ceux qui, par leur nature, tels que les vitraux, s'ils sont bien entendus, doivent beaucoup se diviser et réduire chaque sujet particulier aux proportions d'une strophe dans un chant lyrique. Mais voyez dans les grandes peintures qui vont se succéder pendant trois siècles : le Crucifiement de Giunta à Assise, de Buffalmaco à Pise, du Beato Angelico dans la salle du chapitre à Saint-Marc de Florence, de Masaccio à Saint-Clément de Rome, de Mantegna dans son tableau du Louvre, comme de Roger van der Weyden dans le tableau publié par les « Annales »[2] : la croix s'y dresse au-dessus des assistants jusqu'à une élévation qui serait impossible, à considérer seulement la vérité matérielle des faits. Le vieux Giunta n'a pas grandi la croix proportionnellement au corps du Christ, mais il a diminué de moitié tous les autres personnages; le procédé de ceux qui l'ont suivi est moins archaïque : tous les corps sont d'égale dimension, mais la tige de la croix est allongée au point que la lance de Longin serait également bien loin de pouvoir atteindre le côté qu'elle a dû percer. Le vrai de cette disposition est dans l'idée de fixer les regards, principalement et sans obstacle, sur celui qui, de là-haut, doit attirer tout à lui.

LES TROIS CLOUS. — Quant à la position du Christ sur la croix, il est une modification que nous rencontrons au XIIIe siècle et dont, auparavant, nous n'avons pas d'exemple. Posés ou non sur un « suppedaneum », cloués ou non, ses pieds n'étaient jamais ni croisés ni attachés ensemble par un seul clou. L'usage des trois clous au XIIIe siècle devient presque aussi commun que celui des quatre clous. Sur vingt-cinq crucifix que nous prenons en ce moment pour

1. « Ann. Arch. », t. XX, p. 122, 141, 197.
2. « Ann. Arch. », t. XXI, p. 241.

terme de comparaison en Italie, en France, en Allemagne, nous en trouvons dix qui ont les pieds croisés.

Dans les vitraux, le partage est à peu près égal entre les deux manières. A Beauvais, à Lyon, à Sens [1], les pieds sont séparés ; à Bourges, à Tours, au Mans, ils sont réunis [2]. Bien qu'ils le soient également par un seul clou dans les mosaïques de Monreale, en Sicile, exécutées au sortir du XIIe siècle, et dans un esprit plutôt de fixité que de mouvement, cette manière est généralement un indice plutôt de la fin du XIIIe et d'une école qui tend au naturalisme. Le Christ droit et allongé de la croix de Clairmarais, celui du Crucifiement de la Vierge ouvrante au Louvre, qui ne fléchissent que modérément, ont conservé les quatre clous [3]. Le Christ contourné du gaufrier du musée de Cluny [4] n'en a plus que trois. A Rome, dans la mosaïque de Saint-Clément, dans la peinture de la chapelle de Saint-Sylvestre, on retrouve l'ancienne manière : la nouvelle est adoptée sur la croix stationale de Saint-Jean-de-Latran que d'autres indices, malgré le caractère presque roman des formes principales, tendent à reporter aux approches du XIVe siècle [5]. A Pise, Giunta, le peintre archaïque et Nicolas, le sculpteur que nous dirions plus avancé, offrent le même contraste [6].

Les trois clous l'emportent complétement au XIVe siècle, et il arrivera un moment où l'on se demanderait s'il y eut même des exceptions. Les quatre clous reparaissent quelquefois en des temps plus modernes par des motifs qui ont peu de liaisons probablement avec l'usage primitif ; on les voit dans deux crucifix de Van Dyck et de Velasquez que lady Eastlake a rapprochés sans s'être aucunement proposé, il semble, cette considération [7].

D'où était venu le changement qui s'était opéré dans le sens contraire? S'était-on pris à croire, sur la foi de quelque document jusque-là passé inaperçu, que Notre-Seigneur n'avait été réellement attaché à la croix qu'avec trois clous? Avait-on été mû, en se restreignant à ce nombre, par quelque raison mystique relative au nombre trois? S'était-on proposé le croisement des pieds comme d'un effet plus pittoresque? Ces divers motifs et d'autres encore peu-

1. « Vitraux de Bourges », pl. d'ét. IV, VIII, XX.
2. « Id. », pl. I, V ; pl. d'ét. IV, A, B.
3. « Ann. Arch. », t. XIV, p. 285, etc. ; t. XX, p. 181.
4. « Id. », t. XIII, p. 43.
5. « Id. », t. XV, p. 436.
6. D'Agincourt, « Peint. », pl. CII, fig. 4, 7 ; Rosini, « Storia della pittura italiana », in-8°, t. Ier, p. 58. — Oakley, « Florentine school. », pl. II, V. — « Ann. Arch. », livraison précédente.
7. « History of our Lord », t. II, p. 205.

vent avoir influé tour à tour sur l'adoption du nouvel usage et sa propagation.

Dans tous les cas, il demeure très-probable, d'après les vraisemblances comme en se fondant sur les autorités qui comprennent presque tous les auteurs qui ont traité de cette question, depuis saint Grégoire de Tours[1] jusqu'à Curti, Molanus, Ayala et Benoît XIV, que Notre-Seigneur fut réellement attaché à la croix avec quatre clous, les pieds séparés sur un « suppedaneum ».

Suppression du « suppedaneum ». — La suppression de ce support nous paraît avoir suivi l'adoption des trois clous, mais elle ne fut ni aussi rapide ni aussi générale. Giotto, au xive siècle, le Beato Angelico et jusqu'à André del Castagno, au xve, l'ont conservé en y fixant les pieds croisés du Sauveur.

Diminution du voile. — La disposition à diminuer le voile jeté sur les reins du Christ suit une marche analogue, mais bien plus lente ; elle nous paraît peu sensible, même au xive siècle, si on ne parle que de diminution ; toutefois, la question posée d'une autre manière, on observe, dès le xiiie siècle, que le voile, au lieu de retomber comme une sorte de tunique, se drape bien plus souvent et quelquefois jusqu'à laisser légèrement flotter l'un de ses pans, comme on peut le remarquer dans le Crucifiement de Giunta de Pise à Assise.

Du goût des draperies flottantes et de la passion du nu, au moment de la Renaissance, sont venus ces voiles roulés depuis, de manière à ne remplir leur office que le moins possible, c'est-à-dire assez, si l'on veut, pour la décence, mais trop peu pour le respect.

La couronne d'épines. — Il est très-probable, selon l'opinion de Gretzer, que Notre-Seigneur fut crucifié avec la couronne d'épines : nous avons cependant cherché en vain aucun exemple où on la lui voie sans incertitude sur la croix avant le xiiie siècle ; nous maintenons donc, jusqu'à preuve contraire, qu'alors seulement on se résolut à une concession si naturellement réclamée, selon nos idées modernes, par la réalité des faits. Alors même son usage ne fut pas très-commun en pareille circonstance ; il ne le fut pas même pendant tout le xive siècle; il faut descendre au xve, si on veut le voir devenir presque universel. Le Beato Angelico n'omet jamais la couronne d'épines, dont il a fait l'objet d'un épisode si palpitant d'émotion dans sa Descente de croix de l'Académie de Florence; quelquefois, sur la tête de son Jésus, il la pose délicatement; mais d'ordinaire il en aiguise vivement les nombreuses épines pour les rendre aussi poignantes aux spectateurs de ses pieuses prédications qu'elles le sont à son propre cœur. Mais aussi il ne manque jamais d'orner la

1 « De gloria Martyrum », cap. vi.

tête du Sauveur du signe de la divinité, le nimbe crucifère, à une époque où un grand nombre d'artistes se sont déjà fortement relâchés à cet égard.

Le XIIIe siècle, au contraire, est le règne du nimbe par excellence ; l'idée qu'on y attachait avait pris toute son extension ; elle s'était parfaitement définie ; elle ne subissait l'atteinte d'aucun symptôme de décadence, et la fermeté avec laquelle se fixait sur la tête du Crucifié la couronne propre au Dieu explique pourquoi, dans un temps si porté encore à proclamer les titres de gloire auquel Jésus a droit jusque sur la croix, on s'est moins préoccupé de lui attribuer ces autres couronnes auxquelles peuvent prétendre les rois et les vainqueurs de la terre [1].

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

1. On remarquera que, sur la croix d'Ahetze (« Ann. Arch. », t. XV, p. 197), le nimbe crucifère resplendit au-dessus de la tête, au lieu de lui servir d'appui.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

L'ICONOGRAPHIE RUSSE[1]

MOIS DE JANVIER.

1. La Circoncision, sujet; S. Basile-le-Grand, évêque.

2. S. Sylvestre, pape.

3. Le S. prophète Malachie; S. Gordien, martyr.

4. La réunion (Sobor) des soixante-dix apôtres : 1° Jacques, 2° Patrobas, 3° Hermes, 4° Gaius, 5° Rhodion, 6° Jason, 7° Cephas, 8° Timothée, 9° Agathon, 10° Artémas, 11° Crescent, 12° Ananias, 13° Philippe, 14° Nicanor, 15° Parmenas, 16° Hermas, 17° Silas, 18° Silvain, 19° Sosthène, 20° Evode, 21° Aristobule, 22° Jason, 23° Rufus, 24° Phlégon, 25° Fortunat, 26° Tertius, 27° Quartus, 28° Urbain, 29° Tichicos, 30° Cæsar, 31° Juste, 32° Jacques, 33° Cléopas, 34° Thaddée, 35° Andronic, 36° Prochore, 37° Timon, 38° Barnabas, 39° Aristarque, 40° Étienne, 41° Mathias, 42° Carpos, 43° Stachis, 44° Epenete, 45° Philémon, 46° Narcisse, 47° Agathon, 48° Asyncrite, 49° Lin, 50° Philologue, 51° Luc, 52° Sosipatre, 53° Eraste, 54 Apollon, 55° Sosthène, 56 Artemas, 57° Marc, 58° Onésiphore, 59° Trophime, 60° Poudès, — S. Theoctiste, moine. Ce dernier est placé à la fin d'un feuillet; il n'y a donc pas de lacune dans le manuscrit et la liste des soixante-dix est incomplète. « Le Guide de la peinture » donne les noms et les caractères des figures des soixante-dix; mais, là encore, la liste est incomplète : il en manque deux. Il y a, du reste, plusieurs variantes dans les listes de ces apôtres ou disciples; des variantes qui proviennent surtout de ce que quelques noms sont répétés à tort ou à raison, et il serait difficile d'en dresser une liste limitée et sans conteste.

5. S. Théopempte, S. Théonas, Ste Synclétique, martyrs.

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol XXVII, p. 110. Voir aussi le vol. XX, p. 198 et 199, où se trouve une gravure sur bois tirée du manuscrit russe et representant les saintes Sophie, Foi, Espérance et Charité.

6. Baptême du Christ. Sujet : Jésus, dans le Jourdain, est baptisé par S. Jean ; trois anges inclinés tiennent des linges ; en haut, Dieu le Père, en buste, bénit des deux mains ; un rayon descend sur la tête du Christ ; des poissons nagent dans le fleuve où l'on voit aussi deux petites figures humaines symbolisant les deux sources du fleuve, le « Jor » et le « Dan ».

7. Autre sujet : S. Jean baptise plusieurs personnes.

8. Ste Domnica; S. Georges Chozébite.

9. S. Polyeucte, martyr; S. Marcien, prêtre.

10. S. Grégoire, évêque de Nysse ; S. Domitien, évêque de Mélytène; S. Paul, moine.

11. S. Théodore et S. Michel, moines.

12. Ste Tatiane, martyre ; S. Macaire, évêque.

13. S. Hermylas, diacre, et S. Stratonic, tous deux martyrs.

14. Les SS. martyrs du Sinaï et de Raïthe. Sujet. S.....

15. S. Jean de Thèbes et S. Jean Calybite.

16. L'apôtre S. Pierre. Sujet : Un ange fait sortir S. Pierre de sa prison gardée par deux soldats. Cette fête porte chez les Grecs un titre qui peut être traduit ainsi : « La vénération de la précieuse chaîne du S. apôtre Pierre tout-puissant par la parole. » C'est la fête que les Latins appellent « Saint-Pierre-ès-Liens » et qu'ils célèbrent le 1er du mois d'août, qui est le jour anniversaire de la dédicace de la basilique de Saint-Pierre-ès-Liens, à Rome.

17. S. Antoine-le-Grand et un autre saint ermite du même nom.

18. S. Athanase et S. Cyrille, archevêques d'Alexandrie.

S. Cyrille est, comme plusieurs autres saints évêques de ce recueil, coiffé d'une mitre en forme de coupole dont l'usage ne me paraît pas remonter à une très-haute antiquité. Les Grecs représentent généralement les évêques nu-tête; je ne connais guère que S. Spiridon et S. Cyrille d'Alexandrie qui soient toujours représentés avec une coiffure. S. Spiridon porte toujours un bonnet pointu qui ressemble à la tiare des papes dans nos monuments des XIIe et XIIIe siècles. Des graveurs modernes n'ont pas manqué de le représenter avec ce bonnet : on peut s'en convaincre en consultant l'œuvre des Sadeler, où il se trouve une charmante figure de ce saint très-vénéré à Venise et dans les environs, par suite des relations avec Corfou, où reposent ses reliques. S. Spiridon assista au premier concile de Nicée et S. Cyrille a fait partie du concile d'Éphèse. Dans les représentations de ces conciles [1] on dis-

1. Le lecteur se reportera vers la fin du travail de M. J. Durand, à la date du 16 juillet, qui est consacrée à la mémoire des SS. Pères des conciles. (*Note de M. Éd. Didron.*)

tingue facilement ces deux saints toujours coiffés de leur mitre de forme différente, ainsi qu'on peut le voir dans notre manuscrit qui, par suite d'une lacune, ne donne pas la figure de S. Spiridon au jour de sa fête, le 12 décembre.

19. S. Macaire le Romain et S. Macaire l'Égyptien. Ces deux solitaires sont représentés, le premier presque entièrement nu, avec une barbe qui descend plus bas que les genoux, le second en costume de moine, la tête encapuchonnée.

20. S. Euthyme, moine.

21. S. Maxime, moine.

22. S. Timothée, un des soixante-dix apôtres, et S. Néophyte, martyr, près duquel vole une colombe. Ce saint, d'après la légende, avait été pris en affection par une colombe qui l'accompagna jusque dans une grotte du mont Olympe où il s'était retiré.

23. S. Clément, évêque d'Ancyre, et S. Agathange, martyrs.

24. Ste Xénie, religieuse.

25. S. Grégoire, évêque de Nazianze.

26. S. Xénophon, sa femme et leurs deux enfants.

27. Translation du corps de S. Jean-Chrysostôme.

28. S. Ephrem, de Syrie.

29. Mémoire de la translation des reliques de S. Ignace.

30. S. Hippolyte, martyr; S. Basile-le-Grand; S. Grégoire-le-Théologos et S. Jean-Chrysostôme.

31. S. Cyr et S. Jean, médecins anargyres, le premier avec une grande barbe, le second imberbe. Le « Guide de la peinture » nomme S. Jean avec une barbe en pointe. On pourrait relever plus d'une variante de ce genre.

MOIS DE FÉVRIER.

1. S. Tryphon, martyr.

2. Fête de la Présentation de Jésus-Christ au temple, que les Grecs et les Russes appellent « la Rencontre » (Ipapandi-Striéténié). Sujet : Le temple, S. Siméon tenant l'Enfant Jésus, la Sainte Vierge, etc.

3. S. Siméon et la S^te^ prophétesse Anne.

4. S. Isidore de Peluse et S. Nicolas, moines.

5. Ste Agathe, martyre.

6. S. Boucolos, évêque de Smyrne.

7. S. Parthenios, évêque de Lampsaque.

8. S. Théodore-Stratélate et S. Zacharie, prophète. S. Théodore est un saint très-vénéré par les Grecs et les Slaves; ses images ne sont pas rares; un tableau russe qui le représente, avec douze sujets tirés de sa légende, a été publié par un Allemand, Alex. Doderseim, dans un volume in-4° imprimé à Nuremberg, en 1734 : c'est un ouvrage bon à consulter pour étudier le costume militaire du saint.

9. S. Nicéphore et S. Marcien ou Marcel, évêque, tous deux martyrs.

10. S. Charalampos, prêtre et martyr.

L'office en grec de ce saint, imprimé à Venise, en 1817, contient une gravure qui le représente foulant aux pieds le diable.

Des reliques de ce saint sont l'objet d'une grande dévotion en Belgique, ainsi que le prouve un opuscule plusieurs fois réimprimé et dont la dernière édition, publiée à Tournai, en 1868, est intitulée : « Vie de saint Charalampe, prêtre et martyr, invoqué contre la peste et les maladies contagieuses des animaux domestiques, et dont les reliques sont honorées en l'église de Wadelincourt (Belgique). »

11. S. Blaise, évêque; Ste Théodora; S. Démétrius, moine.

12. S. Mélèce, évêque; Ste Marie; mort d'Alexis, métropolitain de Moscou.

13. S. Martinien, moine.

14. S. Auxence; S. Cyrille; S. Euloge.

15. L'apôtre S. Onésime, un des soixante-dix.

16. S. Pamphyle, martyr.

17. S. Théodore Tyron, militaire; S. Flavien, moine.

18. S. Léon, pape.

19. S. Archippos, un des soixante-dix; S. Maxime, martyr.

20. S. Léon, évêque de Catane.

21. S. Timothée.

22. Invention des reliques de saints martyrs.

23. S. Polycarpe, évêque de Smyrne, martyr.

24. Invention de la tête du S. Précurseur. Sujet.

25. S. Taraise, archevêque de Constantinople.

26. S. Porphyre, évêque de Gaze; Ste Photine, martyre.

27. S. Procope, moine, confesseur.

28. S. Basile, moine, confesseur, et S. Nestor, évêque.

Saint Procope et saint Basile ont souffert pour la défense du culte des

saintes images; ils sont placés ensemble au 27 dans le martyrologe romain.

29. S. Cassien de Rome. Le célèbre moine de Marseille honoré dans cette ville le 23 juillet.

MOIS DE MARS.

1. Ste Eudoxie, martyre.

2. S. Théodote, évêque de Cyrène, martyr.

3. S. Eutrope, S. Cléonic et S. Basilic, martyrs.

4. S. Gérasime, moine, avec un lion, puis un saint dont le nom n'a pas été écrit.

A première vue, on pourrait croire que saint Gérasime n'est autre que saint Jérôme que l'on voit souvent figuré avec un lion, mais on se tromperait. Effectivement, les Ménées nous apprennent que ce saint (Gerasimos en Grec, Gerasima en Slave) est venu de Lycie en Palestine et qu'il y fonda, sur les bords du Jourdain, une laure, autrement dit un couvent d'anachorètes où il mourut en 415. Cette date se rapproche, il est vrai, de celle de la mort de saint Jérôme; mais il ne peut y avoir de confusion, car le martyrologe romain fait mémoire, au 5 mars, de S. Gérasime, anachorète en Palestine, et, au 30 septembre, du grand saint Jérôme. Jusqu'à présent je n'ai pas su trouver le nom de saint Jérôme dans les Ménées, et s'il est nommé dans la traduction du « Guide de la peinture », il faut observer que le texte dit : « Γερασιμος ». En ce qui concerne le lion, la légende nous apprend que saint Gérasime, pendant un séjour qu'il fit en Thébaïde, avait chargé un âne de lui apporter ses provisions et avait placé cet âne sous la garde d'un lion. Or, un jour, le lion s'oublia et s'endormit, et l'âne fut enlevé par des voleurs, ce qu'ayant appris saint Gérasime, il chargea le lion de remplir les fonctions de l'animal qu'il avait mal surveillé. Des légendes analogues avaient cours en France au Moyen-Age : ainsi une sculpture de Jumiéges, publiée par Langlois, dans son histoire des Énervés, représente saint Philbert, fondateur de la célèbre abbaye, accompagné d'un loup, parce qu'un animal de cette espèce ayant dévoré l'âne aux provisions fut obligé de remplir les fonctions exercées par sa victime.

Le saint dont le nom est resté en blanc porte un costume civil : serait-ce saint Casimir, patron de la Pologne, dont l'Église latine fait mémoire le 4 mars? Mais saint Casimir est mort jeune et la figure en question est celle d'un vieillard à longue barbe.

5. S. Conon, martyr, tenant une fleur. Les Ménées font mémoire, en ce jour, de deux saints du même nom, surnommés l'un l'Isaurien, l'autre le Jardinier. Ce dernier est évidemment celui qui est représenté dans le manuscrit russe, court vêtu et tenant une fleur.

6. Les quarante-deux martyrs d'Amorium ; groupe.

7. Les SS. martyrs Basile, Ephrem, Eugène; S. Paul.

8. S. Théophylacte, évêque de Nicomédie.

9. Les quarante martyrs de Sébaste ; groupe. Vêtus seulement d'une espèce de caleçon, il sont prêts à être jetés dans l'étang glacé. Au-dessus de leurs têtes, planent les couronnes qu'ils vont mériter, et, plus haut, le Christ les bénit des deux mains. — S. Codrat, martyr ; le nuage qui est au-dessus de sa tête doit rappeler que ce saint fut, en un certain moment, comme nourri par l'eau d'une nuée qui se tenait au-dessus de lui.

10. S. Sophrone, archevêque de Jérusalem.

11. S. Théophane, moine, confesseur.

12. S. Grégoire, pape. (S. Grégoire-le-Grand dont les latins font mémoire le même jour.)

13. Translation des reliques de S. Nicéphore, archevêque de Constantinople, S. Alexandre, martyr.

14. S. Benoît de Norsia.

15. S. Agape et S. Alexandre, martyrs.

16. S. Sabin, martyr.

17. S. Alexis, l'homme de Dieu; S. Macaire.

18. S. Cyrille, archevêque de Jérusalem.

19. S. Chrysanthe et S[te] Davia, martyrs.

20. Les SS. Pères du monastère de Saint-Saba. Groupe.

21. S. Jacques, évêque, confesseur.

22. S. Basile, prêtre et martyr.

23. S. Nicon et ses disciples, martyrs, groupe devant une église.

24. S. Artème ; S. Jacques et un saint diacre dont le nom manque.

25. L'annonciation de la très-Sainte-Vierge Marie. Sujet : Intérieur d'une maison. L'ange Gabriel arrive à gauche, les ailes déployées, et fait le signe de la parole s'adressant à la Sainte-Vierge qui est assise et lève la main droite en répondant à l'envoyé de Dieu. Au-dessus de la maison, ciel ouvert; il en sort des rayons qui se dirigent sur la tête de Marie. Quelques détails manquent dans cette composition : le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, devrait être figuré au milieu des rayons qui descendent du ciel ; l'ange devrait tenir son bâton de messager et la Vierge pourrait avoir son



L'ANNONCIATION



Gravé par Gaucherel — *d'après la photographie*

L'ANNONCIATION

fuseau dans une de ses mains. La descente du Saint-Esprit est exprimée, mais incomplétement [1].

Le sujet de l'Annonciation est un de ceux que l'on retrouve le plus souvent sur les anciens monuments d'Orient et d'Occident. Une des raisons de ce fait, c'est que les deux figures nécessaires à la composition du sujet pouvaient être facilement placées d'une façon symétrique de chaque côté d'une arcade, d'une porte, etc.

Nous saisissons l'occasion qui nous est offerte pour publier les deux figures de l'Annonciation peinte en mosaïque dans la grande église du couvent de Vatopedi, au mont Athos. On y retrouvera, malgré leur état de dégradation, l'empreinte du grand et noble style des peintures byzantines jusqu'au XIII[e] siècle. On lit en grec, sur cette mosaïque, les paroles prononcées par l'archange Gabriel et la réponse de Marie : « Je vous salue pleine de grâce, le Seigneur est avec vous. » — « Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole [2]. »

26. Fête en l'honneur du saint archange Gabriel. Groupe d'anges soutenant la demi-figure du Christ placée dans un cercle.

27. S[te] Matrone; S. Zacharie, moine; S.....

28. S. Étienne et S. Hilarion, moines.

29. S. Marc, évêque d'Aréthuse, et S. Cyrille, diacre, tous deux martyrs.

30. S. Jean-Climaque parlant aux moines de son couvent.

31. S. Hypate, évêque, martyr.

1. Il ne faut pas oublier que le manuel Stroganoff, tout intéressant qu'il soit, est d'une époque de décadence où les traditions de l'art sont retenues imparfaitement. On le sait, l'art byzantin s'est perpétué jusqu'à nos jours chez les peuples qui professent la religion grecque, mais c'est un écho affaibli. Les artistes semblent même, parfois, posséder à peine le sens de ce qu'ils exécutent, précisément en raison de l'absence d'initiative à laquelle les condamne leur habitude de se conformer scrupuleusement aux traditions consignées dans des manuels, espèces de guide-ânes modifiés peu à peu à travers les siècles.

2. Voir les « Annales Archéologiques », t. V, p. 153.

M. Odobesco, archéologue de Bucharest, a bien voulu nous donner quelques renseignements sur cette mosaïque qu'il a vue au Catholicon de Vatopedi. Notre honorable correspondant nous confirme le fait de la présence de deux représentations de l'Annonciation dans cet édifice, l'une aux côtés de la porte du narthex extérieur, l'autre dans l'intérieur du chœur. Celle que nous publions est la première. Les figures sont un peu plus grandes que nature. Ces mosaïques sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont plus rares aujourd'hui dans les couvents de la Montagne-Sainte : on a pu conserver ce qui reste en resserrant les cubes entre des couches de stuc et en les enduisant de cire.

(Notes de M. Éd. Didron.)

MOIS D'AVRIL.

1. Ste Marie l'Égyptienne. Trois sujets : S. Zosime donne à la sainte un vêtement pour se couvrir; S. Zosime lui donne la communion; Marie et Zosime sont assis dans le désert, un lion est près d'eux.

2. S. Tite, évêque.

3. S. Nicétas, moine, confesseur.

4. S. Joseph l'Hymnographe et S. Georges de Malée.

Le premier, dont les Latins font mémoire le même jour, doit son surnom aux hymnes qu'il a composées et qui font partie des offices de l'église grecque. Le P. Maracci en a donné une traduction.

5. S. Théodule et S. Agatopode, martyrs.

6. S. Euthychès, archevêque de Constantinople.

7. S. Georges, évêque de Mitylène.

8. Les SS. apôtres Rhodion, Agave et Rufus, des soixante-dix.

9. S. Euthychès ou Eupsychès.

10. S. Térence et S. Pompée, martyrs.

11. S. Antipas, évêque de Pergame, martyr.

12. S. Basile, évêque de Parium, martyr.

13. S. Artémon.

14. S. Martin, pape; mort au VIIe siècle dans la Chersonèse où il avait été exilé par l'empereur. Les Latins célèbrent sa fête le 12 du mois de novembre, jour où ses reliques furent apportées dans Rome.

Les SS. Antoine, Jean et Eustache, Lithuaniens en costume de leur pays, bonnets, manteaux à manches pendantes.

15. Les SS. apôtres Aristarque, Poudès, Trophime, des soixante-dix ; S...

16. Les S^{tes} vierges martyres et sœurs Irène, Agape et Chionie; Ste Théodora et deux autres saints.

17. S. Siméon, martyr, et S. Zosime, tous deux moines.

18. S. Agapie; S. Côme; S. Jean.

19. S. Jean.

20. S. Théodore ; S. Janvier, prêtre et martyr.

21. S. Théodore-le-Velu, couvert de poils, qui devrait être placé au 20; S. Chariton ; S. Pancrace.

22. S. Théodore-le-Sicéote, né dans la ville de Sicée, en Galatie, où il établit un monastère au VIIe siècle.

23. S. Georges-le-Grand, en costume militaire.

24. S. Sabbas, militaire, martyr; Ste Élisabeth; S.....

25. S. Marc, apôtre et évangéliste.

26. S. Basile, évêque d'Amasée. — Ensevelissement du S. moine Étienne.

27. S. Siméon.

28. Les SS. apôtres Jason et Sosipatre, des soixante-dix, et Ste Dada, martyre. S. Jason et S. Sosipatre convertirent les habitants de l'île de Corcyre et furent toujours en grande vénération à Corfou, où une église était sous leur invocation; Marmora, dans l'histoire de cette île, a donné leur légende, et a mis en tête de son livre leurs figures avec celle de S. Spiridon.

29. Les SS. martyrs de Cyzique, groupe.

30. L'apôtre S. Jacques-le-Mineur.

MOIS DE MAI.

1. Le S. prophète Jérémie; S. Paphnuce, moine.

2. S. Athanase d'Alexandrie; S.....; S.....

3. S. Timothée et Ste Maure, sa femme. Ensevelissement de Théodose, hégoumène du monastère de Petcherk.

4. Ste Pélagie.

5. Ste Irène, couronnée.

6. S. Job. — S.....

7. S. Antoine? moine.

8. S. Jean l'Évangéliste; S. Arsène.

9. Le S. prophète Isaïe; S. Nicolas, évêque; S. Christophe.

10. S. Simon, apôtre.

11. S. Mocios, martyr.

12. S. Épiphane, évêque; S. Germain, archevêque.

13. Ste Glycerie, martyre.

14. S. Isidore de Chio, en robe et manteau. Autre S. Isidore à moitié nu, qui se fit passer comme fou pour l'amour du Christ. Au XIIe siècle, les Vénitiens s'emparèrent des reliques de S. Isidore de Chio et les placèrent dans la basilique de Saint-Marc. Dans la suite des temps on perdit la trace de l'endroit où reposaient les reliques, mais on les retrouva au XIVe siècle et, à cette occasion, on ajouta à la basilique une chapelle en l'honneur du saint, qui fut somptueusement ornée de marbres et de mosaïques. On y voit le saint

arrivant d'Alexandrie et débarquant dans l'île de Chio; il convertit les infidèles et particulièrement la dame Valérie et Afre sa fille; il administre le baptême par immersion; il souffre le martyre, attaché d'abord à la queue d'un cheval et traîné; il est ensuite décollé. On voit aussi les Vénitiens qui transportent le corps du saint dans leur ville.

15. S. Pachôme-le-Grand, moine; Isaïe, évêque de Rostof.

16. S. Théodore, moine, disciple de S. Pachôme.

17. S. Andronic, un des soixante-dix.

18. S. Théodore d'Ancyre, S. Denys et S. Pierre, martyrs; tous en costume civil, robe et manteau.

Il y a ici une confusion; Théodore a été écrit pour Théodote, que je lis dans les Ménées d'un livre de prières en slavon et sur le calendrier des Acta SS. où il est représenté en militaire, quoiqu'il y soit qualifié évêque. Les Ménées grecques mentionnent au 18 les SS. martyrs Pierre, Denys, Christine, André, Paul, Bénédime, Paulin et Héraclée; ils mettent S. Théodote, martyr, évêque d'Ancyre, au 7 juin.

19. S. Patrice, évêque de Pruse, martyr.

20. S. Thallélée, martyr, médecin anargyre, tenant sa boîte à médicaments; invention des reliques d'Alexis, métropolitain de Kiew.

21. S. Constantin et S[te] Hélène tenant la vraie croix.

22. S. Basilisc, martyr; S. Daniel-le-Stylite sur sa colonne.

23. S. Michel, évêque; invention des reliques de Léonce, évêque de Rostof.

24. S. Siméon, sur une colonne, différent de celui du 1[er] septembre.

25. Troisième invention de la tête de S. Jean-Baptiste, sujet.

26. Le S. apôtre Carpos, évêque, un des soixante-dix.

27. S. Thérapon, évêque; S. Yvan, moine; S. Léonidas.

28. S. Nicétas, évêque; S. Ignace, moine; S.....

29. S[te] Théodosie, martyre.

30. S. Isaac, confesseur.

31. S. Hermès, martyr; S. Jean, ermite.

MOIS DE JUIN.

1. S. Justin-le-Philosophe, martyr, et deux autres.
2. S. Nicéphore, archevêque de Constantinople, et S. Jean.
3. S. Lucillien, martyr.

4. S. Métrophane, archevêque de Constantinople.

5. S. Dorothée, évêque de Tyr.

6. S. Hilarion, hégoumène du monastère des Dalmates; S. Bessarion, moine; S.....

7. S. Théodote, en robe et manteau (voyez le 18 mai); S. Léonce.

8. S. Théodore-le-Grand, martyr.

9. S.....; S. Cyrille, archevêque d'Alexandrie, mitré; S. Cyrille, hégoumène.

10. S. Alexandre, martyr; S. Timothée.

11. S. Barthélemy, apôtre; S. Barnabé, un des soixante-dix.

12. S. Onuphre et S. Pierre Athonite complétement nus, longs cheveux, longues barbes.

13. Ste Aquilinie, martyre, et S. Triphylle, évêque.

14. Le S. prophète Élisée et S. Méthode, archevêque.

15. Le S. prophète Amos.

16. S. Tychon, évêque d'Amathonte.

17. Les SS. Manuel, Sabel et Ismaël, martyrs en Perse. Ils sont coiffés d'un petit bonnet posé sur le haut de la tête, reste informe du costume asiatique donné jadis à ces saints ainsi qu'à Daniel, aux Mages, etc.

18. S. Léonce, martyr; S.....; les SS. martyrs Léonce, Hypate et Théodule.

19. S. Jude, apôtre.

20. S. Méthode, évêque de Patare, martyr.

21. S. Julien, martyr.

22. S. Eusèbe, évêque de Samosate.

23. Ste Agrippine, martyre; S. Aristiclien ou Aristoclète.

24. Nativité de S. Jean-le-Précurseur, sujet.

25. Ste Fébronie; S. Pierre, moine, et une autre Ste Fébronie un peu différente de la première.

26. S. David, moine. Il est placé au-dessus d'un rocher dans un objet qu'on prendrait volontiers pour un nuage; mais à l'aide du calendrier des Bollandistes nous devons y reconnaître un arbre. Ce saint, dit la légende, passa une partie de sa vie dans un amandier, aux environs de Thessalonique.

27. S. Sampson.

28. L'apôtre S. Prochore, un des soixante-dix.

29. S. Callinic.

30. Les SS. apôtres Silas et Silvain, des soixante-dix; S. Jean.

31. Ste Eudoxie et un ermite couvert de poils.

On a placé ici par erreur, à partir du 28, des saints qui appartiennent au mois de juillet. Le 28 juin manque.

29. S. Pierre et S. Paul, placés dans un encadrement formé par deux tiges qui se rejoignent en haut, où se trouvent la Sainte-Vierge et l'Enfant-Jésus. D'après les caractères des têtes des deux apôtres, on doit voir S. Pierre à droite du groupe céleste et S. Paul à gauche. Le premier tient un rouleau, le second tient un livre fermé.

30. La réunion des douze apôtres. Il n'y a sur le feuillet, outre une courte suscription, que des branchages entrelacés et arrangés de façon à contenir quinze figures en buste, savoir : les douze apôtres et, au-dessus d'eux, le Sauveur accompagné de sa mère et du Précurseur. C'est un sujet si fréquemment traité que le dessinateur s'est contenté de l'indiquer par un simple encadrement : on le voit terminé dans le calendrier publié par les Bollandistes. L'encadrement tracé sur le manuscrit russe est formé d'entrelacs de fantaisie; d'ordinaire, comme dans les livres d'offices imprimés et quantité de tableaux, les entrelacs sont formés par des branches de vigne avec fleurs et fruits qui rappellent ces mots de l'Évangile, quelquefois ajoutés : « Je suis la vigne et vous les branches. »

MOIS DE JUILLET.

1. S. Côme et S. Damien, médecins, martyrs, tenant le premier une fiole, le second une boîte.

2. Sujet relatif à un vêtement de la Sainte-Vierge conservé dans l'église des Blaquernes, à Constantinople.

3. S. Hyacinthe, martyr; S. Isidore?

4. S. André de Crète, évêque ; Ste Marthe, veuve.

5. S. Athanase, moine du mont Athos; S. Lampados; S.....

6. S. Sisoès, moine. On le représente quelquefois considérant le roi Alexandre-le-Grand dans son tombeau. (Voyez les «Annales Archéologiques», t. XXV, p. 158.)

7. S. Thomas de Malée, moine; S. Acace et Ste Cyriaque.

8. S. Procope, martyr ; S.....

9. S. Pancrace, évêque de Taormine en Sicile.

10. Les quarante martyrs de Nicopolis, groupe.

11. Ste Euphémie, martyr; S..... ; Ste Hélène?

12. S. Proclos et S. Hilaire, martyrs; S. Michel, moine; Ste.....

13. S. Étienne le Sabbaïte, moine.

14. S. Achilas, un des soixante-dix, à moitié dessiné, et trois autres,

15. Ste Julitte tenant son fils S. Cyr; S. Wladimir.

16. S. Athenogènes, martyr; Mémoire des SS. Pères qui se sont assemblés dans les six conciles: premier de Nicée, premier de Constantinople, d'Éphèse, de Chalcédoine, second et troisième de Constantinople. Six sujets ou tableaux représentant chacun de ces conciles. Ces images ne sont pas rangées dans l'ordre chronologique. De même que dans le septième concile dont il est fait mémoire au 12 octobre, c'est l'empereur qui préside.

17. Ste Marine, martyre.

18. S. Émilien, martyr.

19. Ste Macrine, sœur du grand S. Basile, et S. Dios.

20. Le S. prophète Élie enlevé dans un char tiré par deux chevaux ailés et jetant son manteau à Élisée.

21. Le S. prophète Ézéchiel; S. Jean, moine; S.....

22. Ste Marie Magdeleine, tenant un petit vase à parfum.

23. S. Throphime et S. Théophile, martyrs.

24. Ste Christine et les fils de S. Wladimir, Boris et Glèbe.

25. Ste Anne, mère de la Sainte-Vierge; Ste Euphrasie? Ste Olympiade?

26. Les SS. martyrs Hermolaus, Hermippus, Hermocrate.

27. S. Panthéléémon, médecin anargyre, tenant une petite boîte.

28, 29, 30 et 31 manquent; ils ont été mis par erreur dans le mois de juin.

MOIS D'AOUT.

1. Invention et manifestation de la sainte Croix, sujet. S. Éléazar, Ste Solomonie, et leurs enfants les sept Machabées.

2. S. Étienne, diacre, proto-martyr. Il tient de la main gauche le petit vase à encens; sa droite fermée est disposée pour tenir l'encensoir qui n'est pas dessiné. L'Église d'Orient fait mémoire en ce jour de l'invention des reliques de ce grand saint, et elle fait mémoire le même jour de S. Étienne, pape et martyr. L'Église latine fait mémoire le 3 août de l'invention des reliques du proto-martyr, peut-être afin d'éviter la confusion avec le pape du même nom. — Basile, Moscovite, sans aucun vêtement.

3. S. Isace, S. Fauste et S. Dalmate, moines.

4. Ste Eudoxie. Les sept enfants d'Éphèse couchés dans une grotte. (Les sept dormants.) S. Éleuthère

5. S. Eusignie, martyr.
6. La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Sujet.
7. S. Domitie, martyr.
8. S. Émilien, évêque de Cyzique.
9. S. Mathias, apôtre.
10. S. Laurent, diacre et martyr.
11. S. Euplos, diacre et martyr.
12. S. Photie et S. Anicet, diacres et martyrs.
13. S. Maxime.
14. Le S. prophète Michée.
15. La mort de la Mère de Dieu. (Assomption.) Sujet.
16. S. Diomède, médecin, martyr, tenant sa boîte aux remèdes.

Mémoire de l'image d'Édesse. Deux anges tiennent un linge sur lequel est dessiné le visage de Notre-Seigneur. Cette fête fut instituée en mémoire de la translation d'Édesse à Constantinople, au xe siècle, d'une image du Christ empreinte sur une étoffe et que les Grecs appellent το αγιον μανδυλιον, « le saint linge ou voile ou mantille. »

Plusieurs portraits miraculeux du Christ ont été répandus dans le monde chrétien au Moyen-Age, mais leur origine n'est pas bien connue. Il y en a encore plusieurs à Rome ; ceux de Jaen en Espagne et de la cathédrale de Prague ont une certaine célébrité et paraissent venir d'Orient. Il en existe un en France, à Notre-Dame de Laon, qui intéresse tout particulièrement les Slaves, parce qu'il porte quelques mots de leur langue, signifiant : « Image du Seigneur sur un linge[1]. » Celui qui était à Gênes était en partie recouvert d'une précieuse pièce d'orfévrerie byzantine dont je vais faire la description. Le fond de cette plaque était semé de petites roses et autres ornements ; on y lisait en grandes lettres IC. XC. TO AΓΙΟΝ ΜΑΝΔΥΛΙΟΝ ; enfin dix petits sujets tirés de la légende de l'image et accompagnés d'inscriptions étaient placés dans la bordure. Voici ce qu'ils représentaient, ainsi que les inscriptions : Le roi Avgare, couronné et couché dans son lit, donne à son ministre Ananias une lettre à remettre au Seigneur, dans laquelle il demande sa gué-

1. La Sainte-Face de Laon, ci-devant au monastère des Dames de Montreuil, a été l'objet d'un petit livre imprimé à Reims, en 1628, avec ce titre : « Les rayons esclatans du Soleil de Justice composez par Fr. Gervais Herbelot : » puis d'une dissertation par Pierquin, imprimee à Amsterdam, en 1742, avec gravure. Il en est question dans plusieurs ouvrages publiés sur Laon, notamment dans le « Bulletin de la Société académique » de cette ville, tome II, 1853, mais je n'en connais aucune reproduction exacte, non plus que de la Sainte-Face qui serait encore à Corbie et qui, comme beaucoup d'autres, est sans inscription.

rison. Ο Ανγαρος προς τον Κυριον τον Ανανιαν αποστελλων. Ananias, qui savait dessiner, était en outre chargé de faire le portrait du Christ. Avgare espérant être guéri par la seule vue de ce portrait, si le Sauveur ne voulait pas lui adresser une réponse; mais Ananias essaye en vain de faire le portrait du Christ : Ο Ανανιας τον Κυριον μη δυναμενος ιστορουσαι. Ananias, sur le commandement du Christ, verse de l'eau dans un plat : απτομενος ο Κυριος Ιησους Χριστος. Jésus, s'étant lavé le visage s'essuya avec un linge qui conserva l'empreinte de sa face. Le Christ donne à Ananias, pour les remettre à Avgare, le linge et une lettre : Ο Κυριος το μανθηλιον (sic) καὶ την επιστολην τω Ανανιω διδοι. Ananias remet à Avgare couché dans son lit le linge et la lettre : Ο Ανανιας το μανθηλιον και επιστολην τω Αυγαρω διακομιζων. Le roi Avgare, ayant fait abattre une idole qui était à l'entrée de la ville d'Édesse, sur une colonne, mit à la place l'image du Seigneur : Αυγαρος το ειδολον καταλυσας την εικωνα ανεστεσι του Κυριου. Après la mort d'Avgare, son successeur étant retourné au culte des idoles, on cacha avec une tuile ou brique l'image du Sauveur devant laquelle brûlait une lampe. Longtemps après, la ville d'Édesse étant assiégée par Chosroès, une femme apparut à l'évêque et lui ordonna d'aller prendre l'image avec laquelle il mettrait les ennemis en fuite. L'évêque monte sur une échelle et contemple l'image à travers la tuile : Ο επισκοπος αποκαλυψας δια του Κεραμου το μανθηλιον ατενιζει. L'évêque descend de l'échelle tenant l'image et la tuile qui avait pris l'empreinte de la face de Notre-Seigneur : Αποκαλυψε το μανθηλιον δια καλλιστου του κεραμιδιου εχοντος τον εικονα [1]. L'évêque tenant l'image d'une main verse l'huile de la lampe sur le feu, et l'incendie détruit l'armée des Perses : Ο επισκοπος το ελαιον τω πυρι επιχεων τους Περσας κατεκαυσε. Plusieurs années ensuite, on apporta l'image à Constantinople, et, pendant le trajet, un démoniaque fut guéri : Του μανθηλιου διακομιζομενου εις την Κονσταντινοπολιν ο δαιμονιζομενος ιαθη. La Sainte-Face de Gênes avait été donnée par l'empereur Jean Paléologue au doge Leonardo Montaldi, qui la légua par testament à l'église de Saint-Barthélemy des Arméniens, laquelle fut depuis desservie par des clercs réguliers. J'ignore si Gênes possède encore cette relique et son encadrement; j'en ai parlé d'après une gravure grossièrement reproduite sur soie et très-détériorée, appartenant à M. Bertin, éditeur; elle porte ce titre : « Effigies Christi Domini ex ipsomet divino exemplari ad Abagarum misso. Genuæ in ecclesia Sancti Bartholomœi Clericorum, reg. Sancti Pauli summa veneratione asser-

1. Dans le « Guide de la peinture », p. 424, au chapitre de la distribution des sujets sur les murs des églises, on recommande de peindre au sommet des archivoltes qui soutiennent la coupole, à l'Orient, le saint voile, τὸ αγιον μανδηλιον, et, vis-à-vis, la sainte tuile, το αγιον κεραμιον. Voir aussi p. 460.

vato accuratissime expressa. Jacob Malt. a. 1707. G. A. M. Termin. f. » Je me suis servi pour la description que je viens de donner d'une note du livre d'Agostino Calcagnino : « Dell' imagine Edessena, Genova, 1639. » et de la narration de l'empereur Constantin Porphyrogénète sur l'image d'Édesse publiée par Combefis. (Origin. rerumq. Constantinop. Par. 1664.)

17. S. Myron. martyr.

18. S. Florus et S. Laurus, martyrs.

19. S. André-le-Stratelète, martyr.

20. Le S. prophète Samuel coiffé d'un turban et tenant une corne, la corne remplie de l'huile avec laquelle il sacra le roi David.

21. S. Thaddée, apôtre ; Ste Bassa, martyre.

22. S. Agathonic, martyr.

23. S. Louppos, martyr.

24. S. Eutyche, martyr, un des soixante-dix apôtres. Translation des reliques du métropolitain Pierre.

25. S. Barthélemy, apôtre ; S. Tite, un des soixante-dix.

26. S. Adrien et Ste Nathalie, martyrs. Fête de l'image de Notre-Dame de Vladimir. Sujet : On sort d'une ville et on va au-devant de l'image amenée en procession. Le type de cette image étant bien connu des Moscovites, le dessinateur a jugé inutile de le reproduire. La Sainte-Vierge tient l'Enfant Jésus qui embrasse tendrement sa mère.

27. 28 et 29 manquent.

30. S. Jean, S. Paul-le-Jeune, et S. Alexandre, archevêque de Constantinople, ainsi qu'un autre S. Alexandre.

31. Mémoire du dépôt, dans une église de Constantinople, de la ceinture de la Mère de Dieu, apportée de Jérusalem sous l'empereur Arcade. Dans l'intérieur d'une église on voit sur un autel le reliquaire contenant la ceinture.

La publication du manuscrit de M. de Stroganoff a été faite dans le but de servir de guide aux peintres afin qu'ils reproduisent les anciens types dans les sujets religieux. On ne peut qu'approuver une pareille entreprise dont les Russes sont à même plus que tous autres d'apprécier l'utilité. Aujourd'hui, on exécute encore en Russie des tableaux pareils à ceux qu'on y peignait il y a deux ou trois cents ans ; plusieurs tableaux modernes qui ont passé sous mes yeux, à différentes reprises, m'en ont fourni la preuve. Dernièrement, je recevais du savant M. Georges Filimonoff, de Moscou, un petit tableau tout neuf représentant une scène du Jugement dernier, dont la composition est entièrement pareille à celle d'un tableau russe publié au commencement du siècle par d'Agincourt (Peinture, pl. cxx). Les types anciens sont donc

conservés et reproduits, sinon généralement, du moins dans quelques localités. Toutefois, à travers la gravure médiocre de l'ouvrage de d'Agincourt, on soupçonne une œuvre préférable à celle de l'époque actuelle. Les peintures de l'église russe élevée à Paris, il y a quelques années, laissent à désirer sous le rapport de la reproduction exacte des types consacrés et du caractère des figures; il y aurait donc décadence dans l'exécution de la peinture religieuse en Russie, et il paraît tout naturel que des personnes instruites emploient les moyens nécessaires pour relever cet art. Je n'insiste pas autrement sur cette question. Je fais seulement cette observation, c'est qu'une publication comme celle du manuscrit Stroganoff devrait être accompagnée de corrections, rectifications et commentaires, car ce manuscrit me paraît non-seulement incomplet, mais renfermant un certain nombre d'erreurs et de lacunes, sans compter les variantes, si on le compare avec les monuments et le « Guide de la peinture».

Il doit encore exister en Russie un nombre considérable de vieux tableaux grecs et slaves et une foule d'objets de tout genre ornés de figures; on peut donc facilement publier dans ce pays des ouvrages d'archéologie chrétienne qui seraient très-intéressants sous plusieurs rapports. C'est un objet de travail russe qui m'a donné l'explication exacte, que je soupçonnais depuis longtemps, d'un sujet symbolique en usage dans l'Église grecque; je profite de l'occasion qui se présente d'en dire quelques mots, en terminant cet article.

On voit souvent à la partie supérieure d'objets religieux, grecs ou slaves, comme tableaux peints, couvertures de livres et manuscrits, reliquaires de la vraie croix et autres, un petit sujet symbolique composé simplement d'un trône sur lequel est une croix et un livre; comme variantes, on remarque souvent à côté de la croix la lance et le roseau terminé par l'éponge; sur le livre, la colombe. Ce petit sujet, accompagné d'anges adorateurs, domine des figures du Christ en croix ou assis (en majesté, comme on disait jadis), des figures de la Sainte-Vierge tenant l'Enfant Jésus, des figures de saints et des ensembles de scènes relatives à Notre-Seigneur. On le voit ainsi dominant la grande figure du Christ qui trône au milieu du rétable de l'église de Saint-Marc, à Venise, magnifique ouvrage en émail cloisonné de travail grec dont j'ai donné la description dans les « Annales archéologiques » (t. xx); je disais (page 255) que la figure symbolique en question est accompagnée de deux tétramorphes, des quatre archanges Michel, Gabriel, Raphaël et Ouriel, et de dix autres anges inclinés; j'ajoutais que, sur d'autres monuments, on lit près du trône ces mots : « ἡ ετοιμασια του θρονου », « la préparation du trône », et j'expliquais que le petit sujet se rapportait au Jugement dernier, m'appuyant d'abord sur un verset du psaume ix où David dit : « Il a préparé son trône

pour le jugement, » et ensuite sur la mosaïque de Torcello et autres monuments où j'avais vu ce même sujet placé au milieu de la scène du Jugement dernier. Il y a de bonnes raisons pour maintenir, en partie, cette interprétation; mais le petit sujet symbolique doit être avant tout interprété ainsi : c'est le Trône de Dieu, de Dieu en trois personnes, en un mot c'est la Trinité. Cette interprétation m'a été fournie d'une façon positive par un objet russe que m'a montré M. G. Filimonoff à la dernière exposition universelle. C'est un de ces objets que les Grecs et les Slaves appellent « Panagia », petite boîte à l'usage des ecclésiastiques de leur rit, qui la portent sur eux dans leurs voyages. On voit gravé sur cette boîte d'abord le repas des trois anges chez Abraham, figure bien connue de la Trinité, puis, au-dessous, le sujet en question, c'est-à-dire un trône près duquel est écrit en slavon : « Trône du Seigneur »; sur le trône est la croix, entre la lance et le roseau, accompagnée de cette inscription : « IC-XC »; enfin, en avant de la croix, est un livre sur lequel est une colombe et près de là on lit, toujours en slavon : « Esprit saint ». Ce sujet représente donc indubitablement la Trinité qui se trouve ainsi figurée deux fois au fond de la « Panagia». Cette petite boîte porte en outre une inscription slavone qui fait le tour sur le bord. C'est une antienne tirée de l'office de la Pentecôte et dont voici la traduction : « Béni soit le Christ notre Dieu qui a consacré les pêcheurs pleins de sagesse, qui leur a envoyé l'Esprit-Saint et qui, par eux, a pris comme dans un filet les habitants de la terre. Gloire à toi qui aimes les hommes. » On voit que cette antienne se rapporte aux apôtres, à ces pêcheurs d'hommes à qui Jésus-Christ disait : « Allez, enseignez toutes les nations, les baptisant au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, » et qu'elle se rapporte également aux successeurs des apôtres.

En analysant les différentes parties de ce monogramme de la Trinité, nous comprenons facilement que la croix figure le Fils et que la colombe et le livre figurent le Saint-Esprit « qui locutus est per prophetas ». Quant au trône, sans avoir besoin de chercher les passages de l'Écriture sainte qui peuvent s'y appliquer, on peut trouver sur plusieurs monuments la preuve qu'il figure Dieu le Père. Ainsi, sur une peinture d'un manuscrit grec du Vatican publiée par d'Agincourt (Peinture, pl. L) et représentant l'Annonciation, on voit l'ange Gabriel se dirigeant du Trône de Dieu, qui lui a donné ses ordres, vers la Sainte-Vierge à laquelle il rend compte de sa mission; il en est de même dans l'Évangéliaire de Soissons, manuscrit latin orné de peintures de style byzantin, où l'on voit, comme d'habitude, au commencement de l'évangile selon S. Luc, le sujet de l'Annonciation; là encore l'ange se dirige du trône vers la Sainte-Vierge. (Bulletin de la Société archéologique

de Soissons, t. XIX, pl. III.) Sur une peinture d'un autre manuscrit grec du Vatican, représentant le Baptême de Notre-Seigneur, on voit dans le rayon qui descend du ciel sur la tête du Christ, d'abord le Trône de Dieu figurant le Père, puis la colombe figurant le Saint-Esprit. (D'Agincourt, id. pl. LIX.) Enfin sur l'ivoire d'Orléans, publié dans les « Annales archéologiques » (t. XX, p. 288) et qui représente la vision d'Isaïe, où la Trinité s'est manifestée, on voit en haut un trône seul qui figure évidemment Dieu le Père, et Didron aîné se rapprochait assez de sa signification en l'appelant une « Ετοιμασια ». Cet ivoire devait orner un évangéliaire servant à la messe; il suffit pour s'en convaincre de se rappeler la prière qui est dite immédiatement avant la lecture de l'évangile.

Forcé de me restreindre, je ne puis indiquer ici tous les objets portatifs où j'ai vu, à la partie supérieure, le monogramme de la Trinité[1], mais je dois ajouter qu'on le rencontre aussi à la voûte de quelques églises. En effet, diverses publications nous apprennent qu'on voit en mosaïque, à la voûte de l'église cathédrale de Monreale, près de Palerme, le Trône de Dieu accompagné, comme sur la « Pala d'oro » de Venise, des Tétramorphes et des archanges Michel, Gabriel, Raphaël et Ouriel. J'ai vu à l'abside de Saint-Paul-hors-des-Murs, à Rome, le Trône de Dieu ou monogramme de la Trinité, accompagné d'anges et d'apôtres qui récitent ou chantent le « Gloria in excelsis Deo », dont une phrase est dans la main de chacune de ces figures.

Placé ainsi dans les hauteurs des édifices religieux, ce sujet était parfaitement en rapport avec les chants et les prières de l'Église, surtout lorsque les fidèles, élevant leurs yeux vers le ciel, chantaient : « Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit » ou l'hymne des Chérubins (Préface), le « Te Deum laudamus » et autres, comme encore le magnifique psaume CII « Benedic anima mea Domino », où se trouve ce verset : « Le Seigneur a préparé son trône dans le ciel et toutes choses seront assujetties à son empire. Κύριος ἐν τῷ οὐρανῷ ἡτοιμασε τὸν θρόνον αὐτοῦ χαὶ ἡ Βασιλεια αὐτοῦ παντων δεσποζει, » verset qui peut être l'origine de l'inscription : ἡ ετοιμασια του θρονου, aussi bien que celui du psaume IX.

Le monogramme de la Trinité avec le cortége céleste exprime donc la gloire et le règne de Dieu en tout temps, le ciel, le paradis, but de tout vrai chrétien. Ainsi, c'est le paradis qui est figuré dans l'abside de Saint-Paul-hors-les-Murs, puisque nous y voyons Notre-Seigneur qui dit aux élus :

1. Je pourrais indiquer aussi beaucoup d'objets en haut desquels j'ai vu la Trinité sous la figure des trois anges.

« Venite, benedicti patris mei, percipite regnum quod vobis paratum a constitutione mundi. » La Trinité en monogramme est figurée aussi dans certaines représentations du paradis placées dans les livres d'offices grecs; ainsi sur une gravure d'un horologion imprimé à Venise, en 1607, placée à l'office de la Toussaint, on voit Jésus-Christ assis, entouré des quatre animaux symboliques, des anges et des saints; dans le haut est le monogramme de la Trinité; en bas, le bon larron et Abraham portant les élus dans son sein. Les « Annales archéologiques » ont publié (t. II, p. 299) un petit reliquaire de la vraie croix, ouvrage byzantin du XIVe siècle, sur lequel est figuré le monogramme de la Trinité avec le titre « ή ετοιμασια » et, au-dessous, une inscription dont je reproduis la traduction littérale, parce qu'en la lisant on se reporte nécessairement à cette image du Paradis dont je viens de parler. « Le bois inestimable de la croix, attachée comme en Gabatha, dans ce lieu doré qui est parsemé de pierres non médiocres, a fait pour moi ce Paradis qui sur ma poitrine pousse, le bon larron devant les portes, et Pierre celui qui faillit et pleura; derrière, le chérubin et le séraphin porteflammes me persuadent d'avoir confiance à l'entrée pour que je sois reçu dans le sein d'Abraham, là est la volupté, et la lumière, et le Trône de Dieu, et la splendeur ineffable dans la communion des saints. »

JULIEN DURAND.





L'EUCHARISTIE

LES SEPT SACREMENTS[1]

L'EUCHARISTIE.

I.

Les sacrements institués pour la vie individuelle du chrétien forment deux groupes distincts : les trois premiers, le Baptême, la Confirmation et l'Eucharistie, sont pour informer, développer et perfectionner la vie chrétienne dans l'homme, la vie surnaturelle dans le chrétien, la vie divine dans le fils et le cohéritier des promesses éternelles; les deux autres, la Pénitence et l'Extrême-Onction, institués particulièrement pour ressusciter et complétement restaurer la vie divine éteinte ou diminuée par le péché, forment un groupe à part, et complétement distinct par leur objet et leur fin, par leur caractère et leur physionomie. Nous arrivons au dernier sacrement du premier groupe, au point culminant de la vie surnaturelle dans le chrétien, à la concentration, près d'éclater dans la céleste transfiguration, de tous les éléments divins dans l'homme régénéré, à l'Eucharistie. L'Eucharistie est la consommation et la perfection de tous les sacrements : comme dit Suarez après saint Denys l'Aréopagite : « Eucharistia consummatio ac perfectio est sacramentorum omnium. » En effet, ce sacrement est non-seulement un signe vénérable et une cause efficace de la grâce communiquée aux hommes, mais il contient en lui la source même et l'auteur de la grâce caché sous les espèces du pain et du vin, afin de s'unir à nous d'une manière ineffable et nous joindre à lui, nous embrasser dans la société la plus fraternellement étroite, « et usque ad societatem germanissimam nos sibi conjungat. » C'est la parole même de saint Cyprien. (Suarez, De sacram. Euch. præm. mat. de Euch.) Mais nous n'avons pas à faire ressortir la dignité, l'importance et la spéciale sainteté de l'Eucharistie sur tous les

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXVI, p. 232-339, et vol. XXVII, p. 122.

autres sacrements; nous avons à montrer ce sacrement, dans le premier groupe sacré où il rayonne comme un foyer de lumière dans une constellation, où il s'épanouit comme une fleur sur sa tige; nous avons à le montrer comme le complément, la fin et le terme des deux autres, afin de lui reconnaître toute son importance théologique, avant d'admirer son éclatante puissance liturgique, et d'indiquer (car nous ne pouvons que l'indiquer) le rayonnement de vie et d'inspiration qu'il exerce sur tout l'art chrétien. Pour reprendre en deux mots et résumer toute l'œuvre divine dans l'institution et la mystérieuse opération des sacrements, disons avec le grand théologien, « que le fils unique de Dieu, qui s'est uni la nature humaine, d'une manière ineffable, dans le mystère de l'Incarnation, afin d'opérer par lui-même le salut des hommes, pour les rendre eux-mêmes participants de ce grand mystère, autant qu'il peut se faire, n'a pas dédaigné de se donner lui-même comme nourriture admirable et réfection de leur âme et de leur corps; car l'œuvre de la grâce qu'il commence en nous par le sacrement de régénération, et qu'il perfectionne par le sacrement de la confirmation, par lui-même il la conserve, l'entretient, la nourrit et la conduit à la perfection dernière par cette admirable nourriture de l'Eucharistie. » (Suarez, ibid., etc.) C'est donc à ce sacrement que viennent aboutir logiquement toutes les opérations sacramentelles de la grâce; c'est ce sacrement qui doit être le sommet de la vie divine encore cachée sous le voile du signe et dans le vase de la chair. Ce sacrement est nécessairement le troisième dans l'ordre général des sacrements, et le dernier dans ce premier groupe de sacrements, les sacrements de la vie communiquée; le sommet de cette admirable trilogie des opérations divines dans la personne humaine. En effet, comme ci-dessus, en parlant des sacrements en général, nous avons dit qu'il y a trois sacrements qui par eux-mêmes initient à la vie surnaturelle et sanctifient les fidèles, à savoir : le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie, lesquels, comme il était observé dans l'antique coutume de l'Église, étaient reçus par les fidèles dans l'ordre où nous les avons nommés; ainsi la régénération spirituelle, qui se fait par le Baptême, sans aucun doute, doit précéder les autres sacrements; puis vient la Confirmation, qui constitue l'homme comme dans l'état parfait de virilité, pour qu'il soit enfin capable de l'Eucharistie, qui est la nourriture des parfaits, et qui nourrit la vie spirituelle et la consomme. « Tria sunt sacramenta, quibus per se initiantur et sanctificantur fideles, Baptismus, Confirmatio, Eucharista ; quæ, ut antiqua Ecclesiæ consuetudine observatum est, eo quo numerata sunt ordine a fidelibus suscipiebantur; spiritualis enim regeneratio, quæ per Baptismum fit, absque ulla controversia, reliqua sacra-

menta debet antecedere; postquam Confirmatio succedit, quæ hominem in statu quasi virili et perfecto constituit, ut tandem capax sit Eucharistiæ, quæ cibus perfectorum est, et spiritualem vitam nutrit et consummat. » (Suarez, de Sacram. Euch. prœmi.)

Cela étant dit sur l'ordre que doit occuper le sacrement de l'Eucharistie et sur son importance dans le système divin des opérations de la grâce sous le couvert et par l'organe des signes sacramentels, nous rappellerons, mais seulement pour mémoire, la comparaison des théologiens, entre autres de saint Thomas, entre l'homme naturel et l'homme surnaturel, entre les opérations de la vie animale, physique et même purement intellectuelle, et les opérations de la vie spirituelle, chrétienne et véritablement divine, entre les actes, les évolutions, les états par où passe, se développe et se perfectionne la nature humaine, et les actes, les évolutions, les états par où doit passer, pour atteindre la perfection, la royauté chrétienne. L'Eucharistie, on le comprend, est le sacrement qui correspond aux fonctions essentielles de l'alimentation dans la vie physique. « Les sacrements de l'Église, dit le grand docteur scholastique, sont ordonnés pour subvenir à l'homme dans la vie spirituelle. Or la vie spirituelle se conforme à la vie corporelle, parce que les choses corporelles portent la ressemblance des choses spirituelles. Or il est manifeste que de même que pour la vie du corps est nécessaire la génération par laquelle l'homme reçoit la vie, et l'accroissement par lequel l'homme est conduit à la perfection de la vie, de même aussi est nécessaire l'aliment qui conserve l'homme dans la vie. C'est pour cela que de même que pour la vie spirituelle il a fallu un baptême qui est la génération spirituelle, et une confirmation qui est l'accroissement spirituel, de même il a fallu un sacrement de l'Eucharistie qui est l'aliment spirituel. » Et pour bien distinguer l'Eucharistie de la Confirmation, la nourriture extérieure de la force intime de développement, l'alimentation qui amène des substances étrangères à l'individu, de l'attraction qui les prend, les emporte et les incorpore à cet individu dans leurs éléments les plus substantiels et les plus réparateurs, le grand théologien distingue une double perfection, l'une qui est dans l'homme même à laquelle il est conduit par accroissement, et telle est la perfection qui convient à la Confirmation ; l'autre perfection est celle que l'homme acquiert par l'adjonction de quelque chose d'extérieur qui conserve l'homme comme par l'adjonction de la nourriture ou du vêtement, ou de quelque chose de semblable : et une telle perfection convient à l'Eucharistie qui est une réfection spirituelle. (Sum. et q. LXXIII, art. 1. ad. 1.) Toutefois, le grand commentateur de saint Thomas nous avertit de ne point pousser trop loin cette compa-

raison, cette « proportion », comme il dit, entre la vie corporelle et la vie spirituelle. « La proportion, ou si l'on veut la comparaison, consiste seulement en ceci qui est fondamental et suffit pour faire de la vie organique et sensible le cadre et l'ébauche de la vie spirituelle et surnaturelle; la comparaison, disons-nous, consiste en ceci que dans la vie corporelle se trouvent deux choses : l'une, que l'être vivant doit parvenir à l'état viril et acquérir la force des membres, ce qui est comme le complément d'une génération imparfaite : l'autre, que l'être vivant se nourrisse lui-même et se conserve en renouvelant et acquérant ce qu'il perd par l'action des contraires. C'est donc ainsi que dans la vie spirituelle les deux choses sont nécessaires. Mais il y a une certaine différence; car dans la vie corporelle le même aliment est matière de nutrition et d'accroissement et quelquefois même nous défend des contraires, soit en tempérant, soit en augmentant la chaleur naturelle, soit en nous aidant de diverses autres manières. Toutefois l'aliment ne fait pas lui-même notre accroissement ou notre nutrition : mais les choses proviennent de la faculté intrinsèque de l'être vivant, laquelle faculté, selon la raison et la diversité de l'état ou de la disposition de cet être vivant, peut obtenir l'un et l'autre résultat. Mais dans la vie spirituelle cette perfection qui s'obtient par mode d'augmentation ou de nutrition est produite par les sacrements eux-mêmes : elle est un don de Dieu distinct et ordonné pour une fin bien différente. C'est pourquoi autre est le sacrement qui par lui-même est institué pour donner l'augmentation, et comme l'état de virilité dans la vie spirituelle, le complément de la régénération spirituelle, les armes et le caractère de la milice spirituelle; autre est le sacrement qui par lui-même est institué pour entretenir et nourrir cette vie spirituelle, ce qui est la fin propre du sacrement d'Eucharistie. Cette différence se manifeste encore par une autre : car, dans la vie du corps, il est nécessaire d'user souvent de nourriture matérielle pour la nutrition, de même aussi pour l'accroissement. Mais dans la vie spirituelle la Confirmation, qui est donnée par mode d'augmentation, se parfait en un seul acte, d'où on ne peut pas la réitérer; tandis que cette nourriture spirituelle doit être prise souvent. » (Suarez, de Sacr. Euch. q. LXXIII, art. 1.)

Mais nous passons bien vite de ces considérations générales aux notions spéciales de ce sacrement. Il a plusieurs noms dans les Pères et les docteurs comme dans la divine liturgie, plusieurs noms connus pour épuiser l'inépuisable fécondité de la grâce et de ses effets. C'est « la synaxe, la Cène, le sacrement de l'autel, le sacrement du corps du Seigneur, le saint Sacrement, la table du Seigneur, le viatique » et tant d'autres appellations dont la théologie et la piété se servent tour à tour pour le définir ou l'exalter; mais les

deux noms les plus connus de ce grand sacrement, c'est « Eucharistie et Communion ». Eucharistie, grâce par excellence, action de grâce de Jésus en instituant ce sacrement, action de grâce de l'Église en répétant chaque jour la divine action du Verbe fait chair et l'oblation du divin sacrifice. Communion, doux nom indiqué par saint Paul : « Calix benedictionis communicatio sanguinis Christi est », et qui désigne bien le sacrement de l'amour, qui, selon saint Jean Damascène, nous unit au Christ et nous fait participants de la chair et de la divinité, et, entre nous chrétiens, dans le même Jésus-Christ, nous rapproche, nous unit et nous fond comme en un seul corps. Mais ce nom de Communion convient mieux au sacrement lorsqu'il est reçu dans chaque fidèle; le nom d'Eucharistie est resté parmi nous plus usuel et plus populaire pour exprimer l'excellence de sa grandeur et la permanence de son action.

L'Eucharistie est le sacrement qui contient réellement et en vérité le corps, le sang, l'âme et la divinité de Notre-Seigneur Jésus-Christ, sous les espèces ou apparences du pain et du vin. Le concile de Trente dit : « Vere, realiter et substantialiter », pour exclure et condamner toutes les inventions de figures et toutes les subtilités de mensonges des protestants. Par sa définition, ce sacrement se distingue des autres sacrements qui contiennent et communiquent la grâce de Jésus-Christ, un écoulement de son mérite, une participation de la vie déifique. L'Eucharistie contient Jésus-Christ tout entier, non-seulement sa chair victime pour nos péchés, non pas seulement son sang prix de notre rédemption, mais la chair avec le sang, l'âme avec le corps, la divinité avec la nature humaine, tout ce qui forme et constitue la divine personne de Dieu fait homme. Jésus-Christ est là tout entier et d'une manière actuelle, permanente. Voilà encore ce qui distingue ce grand sacrement des autres sacrements. Dans les autres sacrements, saint Augustin nous l'a dit, à l'élément désigné s'unit la parole, à la matière la forme, et le sacrement est fait; mais il est fait pour un instant, pour un individu, pour l'instant où le ministre opère et pour l'individu auquel il s'applique. Aussitôt opéré, le sacrement est consommé, le mystère est accompli, tout est rentré dans l'ordre naturel. Mais dans l'Eucharistie, la présence réelle et personnelle de Jésus-Christ reste après les paroles et la forme appliquées aux deux substances du pain et du vin. Le sacrement accompli reste dans sa forme actuelle et subsiste dans son entité surnaturelle, aussi longtemps que les espèces ou accidents restent sans corruption : le sacrement accompli à l'autel par le ministère du prêtre qui vient de prononcer sur les substances du pain et du vin les paroles de la consécration, le sacrement reste sur l'autel jusqu'à la communion du prêtre, reste dans le prêtre jusqu'à la consommation des espèces, reste pour

les fidèles et dans les fidèles, reste dans le tabernacle avec les espèces consacrées pour la nourriture des fidèles, le viatique des malades, le culte des âmes et la consolation de l'Église[1]. Voilà le grand miracle et le grand bienfait, le caractère distinctif et la grande excellence de ce grand sacrement. Et maintenant dire que, malgré la dualité des substances, le pain et le vin qui forment la matière du sacrement, matière éloignée, disent les théologiens, le sacrement est un; que les deux éléments de sa matière sont le pain de froment et le vin de la vigne; que les paroles de la forme sont celles mêmes dont Jésus-Christ s'est servi le premier lorsqu'il institua le grand sacrement après la Cène légale, véritable Pâque, sacrifice unique, pain vivant descendu du ciel, réalité vivante qui devait dissiper toutes les ombres et réaliser toutes les figures : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang » ; que, ces paroles aussitôt prononcées, la substance du pain et la substance du vin n'existent plus qu'elles sont changées au corps et au sang de Jésus-Christ par le miracle de la transsubstantiation, que les accidents ou apparences du pain et du vin, restent néanmoins sans sujet qui les porte, et comme un voile pour cacher le mystère et pour éprouver la foi; que Jésus-Christ est tout entier sous chaque espèce, tout entier sous chaque partie de chaque espèce, dans toute la substance de sa personne et tant que les espèces restent dans leur état apparemment naturel, ce serait entrer dans la profondeur si attrayante, si mystérieuse de la théologie eucharistique. Qu'il nous suffise, pour terminer brièvement ces notions très-incomplètes et pour les ramener au point de vue de l'art chrétien, de rapporter ces paroles de saint Thomas sur les convenances du pain et du vin comme matière du sacrement et victime du sacrifice de l'Eucharistie : « Le pain et le vin sont la matière convenable de ce sacrement, et cela raisonnablement. Et d'abord quant à l'usage de ce sacrement qui est la manducation; car, de même qu'on prend l'eau dans ce sacrement de baptême pour l'usage d'une ablution spirituelle, parce que l'ablution du corps se fait communément avec l'eau, de même le pain et le vin, dont les hommes se nourrissent plus communément, sont employés dans ce sacrement pour l'usage de la manducation spirituelle. En second lieu quant à la passion du Christ dans laquelle le sang a été séparé du corps; et c'est pour cela que, dans le sacrement qui est le mémorial de la passion du Seigneur, le pain est pris à part comme sacrement du corps et le vin comme sacrement du sang. En troisième lieu quant à l'effet considéré dans chacun de ceux qui reçoivent l'Eucharistie;

1. Alia sacramenta per se instituta sunt ut fiant, hoc vero ut sit et sumatur in cibum, servetur in viaticum et ut pignus hæreditatis æternæ habeatur; ac denique ut in sacrificium offeratur. — Suarez, Disp. XLII, sect. IV, 7.

car, comme dit saint Ambroise (Sup. Ep. I ad Cor.), ce sacrement sert à la conservation de l'âme et du corps, et c'est pour cela que le corps du Christ est offert sous l'espèce du pain, pour le salut du corps, et le sang sous l'espèce du vin pour le salut de l'âme : comme il est dit au chap. XVII du Lévitique, que l'âme de la chair est dans le sang. En quatrième lieu quant à l'effet de ce sacrement respectivement à toute l'Église qui est formée de divers fidèles, comme le pain se compose de divers grains de froment, et le vin de divers raisins, comme dit la Glose, sur cette parole de saint Paul (I Cor. X) : Nous sommes un seul pain, nous sommes un seul corps, si nombreux que nous soyons, nous tous qui participons au même pain. « Unus panis, unum corpus multi sumus omnes qui de uno pane participamus. » (Sum. 3ª part. q. LXXIV, art. 1). Nous devons dire aussi que le ministre du sacrement de l'Eucharistie, c'est le prêtre légitimement ordonné dans l'Église catholique. C'est à lui qu'est transmise la parole qui a créé dans l'homme la puissance divine, le privilége sacerdotal de consacrer le corps et le sang du Seigneur, « hoc facite in meam commemorationem », « faites cela en mémoire de moi » : c'est à lui que l'Église a conféré par l'évêque, avec le sacrement de l'Ordre, le pouvoir d'offrir le sacrifice pour les vivants et pour les morts, « accipe potestatem offerendi in ecclesia sacrificium tam pro vivis quam pro defunctis ». C'est pour cela que ses mains ont été consacrées par le saint chrême comme le calice et la patène, les vases sacrés destinés à contenir le corps et le sang de Jésus-Christ. Enfin c'est le prêtre qui dispense le corps du Seigneur comme il le consacre : comme ses lèvres ouvrent et ferment le ciel, ses mains ouvrent et ferment le tabernacle. C'est à lui que sont confiés les trésors de l'Eucharistie : il reste maître de la personne du Christ dans ce sacrement, comme il reste le dispensateur des mystères de Dieu. Enfin, il est le médiateur entre Dieu et le peuple, selon la remarque du grand théologien; et, de même qu'il lui appartient d'offrir à Dieu les dons du peuple, de même il lui appartient de distribuer au peuple ces dons divinement sanctifiés. « Sacerdos constituitur medius inter Deum et populum : unde sicut ad eum pertinet dona populi Deo offerre, ita ad eum pertinet dona sanctificata divinitus populo tradere. » (Sum. 3. p. q. LXXXII, art. 3.)

II

Assez et même trop de théologie sur ce sacrement qui renferme cependant les plus hautes questions, comme les plus profonds mystères. Nous en avons dit assez pour servir de support à ce que nous devons dire de liturgie

pour nous ramener au triptyque de Van-der-Weyden. L'Eucharistie, avons-nous dit, est un sacrement tout à la fois et un sacrifice. Sacrement, matière et forme, éléments grossiers, touchés et transformés par la force divine de la parole, du Verbe fait chair, l'Eucharistie est aussi un sacrifice; ou plutôt elle est le sacrifice, l'unique et perpétuel sacrifice de la vie nouvelle, le sacrifice de la croix se renouvelant à l'autel, l'oblation et l'immolation de Jésus-Christ, représentées, perpétuées, d'une manière mystique, mais réelle, par l'oblation, la transsubstantiation et la consommation du pain et du vin, devenus le corps et le sang de Jésus-Christ. Ce sacrifice, nous l'appelons vulgairement la « messe ». C'est à la messe que s'opère le sacrement, lorsque le prêtre prononce les paroles de la consécration sur les substances présentes du pain et du vin; c'est à la messe que s'offre le grand sacrifice où la chair et le sang de Jésus-Christ sont offerts, immolés, consumés, sous les voiles eucharistiques. La messe est donc la plus auguste des fonctions liturgiques : ou plutôt elle est la « liturgie » elle-même, la divine liturgie, la prière publique, solennelle et sacrée, qui de la terre monte au ciel et du ciel répond à la terre. Aussi, nul sacrement dans l'Église n'est environné de plus augustes cérémonies, n'est enveloppé de rites plus vénérables, n'est comme enchâssé dans de plus riches broderies d'art et de poésie, « in vestitu deaurato, circumdata varietate ». Du reste, c'est l'Eucharistie qui a proprement transformé l'art et la poésie; c'est l'Eucharistie qui a fait l'art chrétien, qui a formé l'autel, élevé la basilique, fait germer du sol cathédrales, églises, chapelles, oratoires; c'est l'Eucharistie qui a convoqué, groupé, hiérarchisé autour de l'autel et dans la cathédrale toutes les formes de l'art, peinture, sculpture, musique, poésie, pour en faire la magnifique synthèse de l'art chrétien; la messe est tout à la fois l'auguste confection du grand sacrement, l'oblation du divin sacrifice et la splendide transfiguration de l'art.

Mais nous ne devons pas nous laisser entraîner par ces attractives considérations. Il ne nous est donné que le temps et l'espace de rappeler les cérémonies de la messe, telles que le rite romain les a fixées déjà depuis plusieurs siècles, et telles que le groupe central du tableau de Van-der-Weyden nous en représente une des parties les plus solennelles : l'élévation. Nous allons donc, et rapidement, suivre le prêtre à l'autel, considérer ses gestes, écouter ses paroles, réglés par la liturgie; et nous tâcherons de les interpréter avec la doctrine profonde et mystique de saint Thomas.

Le prêtre, avant de monter à l'autel du Dieu qui réjouit sa jeunesse, se prépare par des prières, se purifie par la pénitence, murmure des psaumes et récite des oraisons, marqués au missel comme « préparation à la messe ».

Puis il se lave les mains en demandant au Seigneur de purifier son âme et son corps. Il revêt alors les ornements sacerdotaux : il impose sur sa tête, puis fait couler autour de son cou l' « amict » qui représente le casque du salut pour repousser les attaques du démon; il revêt l' « aube » blanche de fin lin qui figure la robe d'innocence blanchie dans le sang de l'agneau; il fixe à ses reins la « ceinture ou le cordon », symbole de continence et de chasteté; il passe à son bras gauche le « manipule » qui servait autrefois à essuyer les sueurs du front et les larmes des yeux, et qui représente le manipule des douleurs qui se doit changer en récompense de la peine et du travail; il passe ensuite à son cou l' « étole » d'immortalité; puis il revêt la « chasuble », la planète des anciennes liturgies qui représentait la divine charité, et qui rappelle sur les épaules sacerdotales le joug suave et le fardeau léger de l'Évangile. L'évêque récite d'autres prières en revêtant les ornements sacerdotaux, et dit des oraisons particulières en prenant les ornements afférents à sa dignité. Ainsi revêtu, orné, paré, le prêtre arrive au pied de l'autel, fait une profonde génuflexion, se couvre du signe de la croix, récite l'antienne « Introibo ad altare Dei », « J'entrerai à l'autel de Dieu, du Dieu qui réjouit ma jeunesse » ; puis, en alternant avec le clerc, le psaume XLII « Judica me, Deus », où il se rassure et s'exhorte pour monter à l'autel; puis il fait humblement la confession de ses péchés, à laquelle répond la confession du peuple; ensuite il s'incline, se relève, étend les bras, et gravit les trois degrés de l'autel en murmurant des prières pour le pardon de ses iniquités et en baisant à l'autel les reliques des saints dont les mérites le doivent protéger.

Nous considérons maintenant chacune des prières du prêtre à l'autel et chacune des cérémonies de la messe, avec l'admirable explication qu'en donne saint Thomas. « Comme dans le sacrement est contenu tout le mystère de notre salut, c'est pour cela qu'on le célèbre au-dessus de tous les autres avec une plus grande solennité. Et comme il est écrit dans l'Ecclésiaste (IV-17) : Observe tes pas en entrant dans la maison du Seigneur; et dans le livre de l'Ecclésiastique (XVIII-23) : Avant de prier prépare ton âme; c'est pour cela qu'avant la célébration de ce mystère on fait d'abord précéder une préparation pour faire dignement les choses saintes qui vont suivre. De cette préparation, la première partie est la louange divine qui se fait dans « l'introït », selon cette parole du psaume (XLIX-23) : Le sacrifice de louange m'honorera, et c'est là le chemin par où je lui montrerai le salut de Dieu; et cette louange de l'introït est prise le plus souvent des psaumes, ou du moins se chante avec un psaume, parce que, comme le dit saint Denys dans le chapitre 3 de la Céleste hiérarchie, les psaumes comprennent, en manière de louange, tout ce

qui est contenu dans la sainte Écriture. La seconde partie de la préparation contient la commémoraison de notre misère présente, pendant que l'on implore la miséricorde, en disant « Kyrie eleison », Seigneur ayez pitié de nous, trois fois pour la personne du Père, trois fois aussi pour la personne du Fils, en disant « Christe eleison », Christ ayez pitié de nous, et trois fois pour la personne du Saint-Esprit, lorsqu'on ajoute « Kyrie eleison », Seigneur ayez pitié de nous, contre la triple misère de l'ignorance, de la faute et de la peine, ou pour signifier que les trois personnes de la Trinité sont l'une dans l'autre. La troisième partie de la préparation rappelle la gloire céleste vers laquelle nous tendons après la vie présente et notre misère en disant « Gloria in excelsis Deo », Gloire à Dieu au plus haut des cieux, qui se chante dans les fêtes auxquelles on rappelle la gloire du ciel, et que l'on retranche dans les offices de deuil qui appartiennent à la commémoraison de la misère. Enfin, la quatrième partie contient l'oraison que le prêtre fait pour tout le peuple, et dont le nom liturgique est « collecte », réunion de toutes les âmes et de leurs besoins dans le cœur et sur les lèvres du médiateur afin de les rendre dignes de si grands mystères. En second lieu procède l'instruction du peuple fidèle, parce que ce sacrement est le mystère de foi, comme il a été dit. Cette instruction se fait en ordre, par la doctrine des prophètes et des apôtres, qui se lit dans l'église par les lecteurs et les sous-diacres. Après cette leçon ou lecture, le chœur chante le « Graduel », qui signifie le progrès de la vie, et « l'Alleluia », qui signifie l'exaltation spirituelle, ou le « trait », dans les offices de deuil, qui signifie le gémissement spirituel : car telles doivent être dans le peuple les conséquences de la doctrine qui lui a été prêchée. Mais le peuple est parfaitement instruit par la doctrine du Christ contenue dans l'Évangile ; elle est lue par les ministres les plus élevés, à savoir par les diacres : et, comme nous croyons au Christ, comme à la divine vérité, selon cette parole dans saint Jean (VIII-46) : Si je vous dis la vérité, pourquoi ne me croyez-vous pas ? L'Évangile étant lu, on chante le symbole de la foi, dans lequel le peuple montre son assentiment à la doctrine par la foi du Christ. Or on chante le symbole dans les fêtes dont il est fait quelque mention dans le symbole, comme aux fêtes du Christ et de la Bienheureuse Vierge Marie, et des apôtres qui ont fondé cette foi, et les autres de ce genre. Le peuple étant donc ainsi préparé et instruit, conséquemment on arrive à la célébration du mystère, qui est offert, il est vrai, comme sacrifice, mais qui est consacré et reçu comme sacrement. C'est pourquoi d'abord se fait l'oblation, ensuite la consécration de la matière offerte, en troisième lieu sa perception. Quant à l'oblation, il se fait deux choses : à savoir, la louange du peuple dans le chant

de « l'Offertoire », par lequel est signifiée la joie de ceux qui offrent le sacrifice, et puis la prière du prêtre qui demande que l'oblation du peuple soit reçue de Dieu, d'où vient ce que dit David au livre I des Paralipomènes, xxix-17: Moi, dans la simplicité de mon cœur, je vous ai offert avec joie toutes ces choses, et votre peuple, qui s'est ici trouvé, je l'ai vu avec une grande joie vous offrir ses dons. Après cela, il prie, disant : Seigneur Dieu, gardez à jamais cette volonté de leurs cœurs. Ensuite, au sujet de la consécration qui se fait par une vertu surnaturelle, d'abord on excite le peuple à la dévotion dans la « préface » d'où on l'avertit d'avoir les cœurs en haut vers le Seigneur. C'est pourquoi, la préface étant finie, le peuple loue dévotement la divinité du Christ, disant avec les anges : Saint, saint, saint... et loue son humanité avec les enfants de l'Évangile : béni celui qui vient au nom du Seigneur. Ensuite le prêtre fait de secrètes commémoraisons : d'abord il rappelle ceux pour lesquels est offert le sacrifice, à savoir l'Église universelle, et ceux qui sont constitués en sublimité (I Tim., ii), et spécialement ceux en particulier qui offrent ou pour lesquels est offert le sacrifice. En second lieu, il rappelle les saints dont il implore les patronages pour ceux qui participent au sacrifice, lorsqu'il dit : Étant en la communion et vénérant la mémoire, etc. En troisième lieu, il conclut sa demande, lorsqu'il dit : Or dans cette oblation de notre servitude, nous vous prions, Seigneur, de l'accepter, etc. Puis il procède à la consécration elle-même, dans laquelle il demande d'abord l'effet de la consécration, lorsqu'il dit : Cette oblation, ô Dieu, daignez la bénir, etc. Ensuite il opère la consécration par les paroles du Sauveur, lorsqu'il dit : Lui qui, la veille de la passion, prit du pain, etc. En troisième lieu, il excuse sa présomption par l'obéissance au commandement du Christ, lorsqu'il dit : C'est pourquoi, nous souvenant, Seigneur, de la bienheureuse passion de Jésus-Christ, etc. En quatrième lieu, il demande que ce sacrifice accompli soit reçu de Dieu, lorsqu'il dit : Sur ces offrandes, daignez regarder d'un visage propice et serein, etc. En cinquième lieu, il demande l'effet de ce sacrifice et de ce sacrement, d'abord quant à ceux qui le prennent, lorsqu'il dit : En suppliant, nous vous prions, etc. ; ensuite, quant aux morts qui maintenant ne le peuvent prendre, lorsqu'il dit : Souvenez-vous aussi, Seigneur, de vos serviteurs et de vos servantes qui nous ont précédé avec le signe de la foi, etc. ; et puis, spécialement quant aux prêtres eux-mêmes qui offrent le sacrifice, lorsqu'il dit : A nous aussi pécheurs, etc. — Il s'agit ensuite de la perception du sacrement : et, premièrement, le peuple est préparé à le recevoir, d'abord par l'oraison commune à tout le peuple, qui est l'oraison dominicale, dans laquelle nous demandons que le pain quotidien nous soit

donné, et ensuite par une oraison particulière que le prêtre offre spécialement pour le peuple, lorsqu'il dit : Délivrez-nous, Seigneur, nous vous en supplions, de tous les maux, etc.; secondement, le peuple est préparé par la paix qui est donnée en disant : Agneau de Dieu qui ôtez les péchés du monde, etc. Car c'est ici le sacrement d'unité et de paix. Toutefois, dans les messes des défunts, dans lesquelles on offre le sacrifice non pour la paix présente, mais pour le repos des morts, on ne donne pas la paix. Ensuite a lieu la perception du sacrement : d'abord le prêtre le prend, puis il le donne aux autres, parce que, comme le dit saint Denys (Eccles. hierarch. III) : Celui qui livre aux autres les choses divines doit d'abord y participer lui-même. Enfin la célébration complète de toute la messe se termine par l'action de grâce, le peuple tressaillant de joie pour la réception du mystère, ce que signifie le chant de la post-communion; et le prêtre offrant les actions de grâces par la prière, de même que le Christ, ayant célébré la cène avec ses disciples, récita l'hymme comme il est dit en saint Mathieu, XXVI (Sum. 3ᵉ post. q. LXXIII, art. 4). Depuis le XIIIᵉ siècle, dont saint Thomas nous résume la doctrine et la liturgie, l'art et la poésie, l'église termine la messe en congédiant le peuple par ces paroles que le diacre adresse à l'assemblée : « Ite, missa est », allez, l'assemblée est congédiée, d'où le nom vulgaire de « messe » a été donné au divin sacrifice; puis par la bénédiction du prêtre sur tout le peuple fidèle, pour signifier les grâces qui viennent de découler de l'autel; enfin par la récitation, au coin de l'autel, du commencement de l'Évangile selon saint Jean : « In principio erat verbum », que le prêtre récitait autrefois en quittant l'autel et en rentrant à la sacristie. C'est une sublime exposition de l'Incarnation dont l'Eucharistie est l'épanouissement et la communication, dont le prêtre et chaque fidèle porte en lui-même la vivante et mystérieuse réalité, en se retirant de l'autel et de la Table sainte.

Telle est la messe dans le rite romain : telle est la magnifique liturgie du grand sacrement et du divin sacrifice. Nous ne parlons pas des cérémonies, des chants, des encensements, des divins ministres qui servent à l'autel, de tout cet éclat de solennité qui relève la grandeur et fait pénétrer la théologie du sacrement et du sacrifice. Nous n'avons pu que rappeler succinctement ce qui est le fond et compose l'ordonnance de la messe : ce qui nous conduit au tableau de Van-der-Weyden, pour étudier le détail qu'il nous présente de la scène eucharistique.

Naturellement le sacrement de l'Eucharistie s'opère à l'autel comme le divin sacrifice; sacrifice et sacrement sont indissolubles, ou plutôt sont une même chose, une unité indivisible comme en Jésus-Christ, la chair, le sang,

l'âme et la divinité, trois substances, deux natures en une seule personne. Le prêtre est à l'autel, le sacrement s'opère et le sacrifice va s'accomplir : on est au moment le plus solennel, à l'élévation de l'hostie. Le prêtre vient de prononcer sur la substance du pain les paroles de la consécration qui viennent de changer cette substance en la substance du corps de Jésus-Christ ; et, après avoir adoré l'hostie transsubstanciée par une génuflexion, il l'élève de ses deux mains au-dessus de sa tête pour la faire adorer des fidèles. C'est sans doute une simple messe basse, car nous ne voyons qu'un seul servant. Mais tandis que cette messe basse est dite à l'autel du jubé qui malheureusement pour nous cache le fond du sanctuaire, une messe solennelle se célèbre au grand autel du chœur : nous voyons, en effet, derrière l'autel du jubé, à droite, un diacre en dalmatique rouge aux fleurs et orfrois d'or, qui chante l'Évangile sur un petit pupitre en dinanderie. Ainsi la messe basse du jubé nous dérobe et nous annonce la messe solennelle du sanctuaire ; tandis qu'à gauche, debout, un fidèle lit dans la « Bible des Pauvres », livre d'office enfermé derrière un grillage, où chacun pouvait venir lire l'office et réciter les psaumes : attention maternelle de l'Église pour ceux qui ne pouvaient acquérir des livres de chant, évangéliaire ou psautier, rares et chers avant l'invention de l'imprimerie. Le prêtre à l'autel est vêtu d'une chasuble qui paraît brune, mais qui probablement était rouge comme la dalmatique du diacre au lutrin; elle est garnie de fleurs et d'orfrois d'or et doublée de rouge : la chasuble est souple, presque arrondie comme la planète des anciens, d'une coupe gracieuse. Le bas de l'aube et les manches portent un parement en drap d'or. Le prêtre porte une large tonsure presque monacale, le servant est un clerc, on le reconnaît à sa petite tonsure, mais il ne porte pas le vêtement ecclésiastique : ses bas de chausse sont rouges, sa tunique est violette et son chaperon noir est rejeté sur ses épaules. La tête, finement et fortement accentuée, n'est plus d'un adolescent : elle porte une chevelure noire, d'une coupe cléricale, avec la tonsure. Il est agenouillé sur un coussin bleuâtre, au second degré de l'autel : de la main gauche il soulève la chasuble du prêtre, de la main droite il tient un long cierge jaune qu'il vient d'allumer pour annoncer et honorer la présence sacramentelle de Jésus-Christ à l'autel : ce peut être le troisième cierge que la liturgie recommande d'allumer aux messes basses, avant la consécration. Du cierge de cire jaune tordue sort une tige noire qui ne se peut expliquer qu'en disant que le dessinateur ou le graveur du triptyque de Van-der-Veyden a fait une tige de la fumée qui sort de la flamme du cierge. Devant le servant, on semble voir le manche de la clochette que l'on doit sonner avant l'élévation, pour avertir les fidèles. Il faut remarquer sur l'autel le missel d'un

petit volume orné de vignettes, le chandelier et son cierge allumé. L'autel est revêtu d'un parement en étoffe verte avec bordure ou liséré rouge; cette bordure est sans doute pour rappeler la prescription liturgique qui veut que le parement de l'autel soit de la couleur des ornements de la fête : or à l'autel de cette église sacramentelle, la messe qui se célèbre au second plan, tandis qu'au premier, à l'entrée de la grande nef, se dresse la croix marquée de la divine victime qui souffre et qui meurt, doit être la messe de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. La nappe de l'autel n'est pas retombante de chaque côté; sur le palier il n'y a point de nattes ni de tapis ; le retable est en métal jaune, ainsi que le groupe de la Vierge tenant Jésus sur ses genoux, qui se trouve au-dessus : il faut en dire autant des anges portés sur des colonnes cantonnées autour de l'autel et qui tiennent les instruments de la Passion. En est-il de même du jubé et de ses trois arcades si finement dessinées, si gracieusement ornées de pinacles et d'édicules au-dessus de l'autel? On le croirait pour la partie supérieure avec les chapiteaux qui la supportent : on le croirait aussi des quatre statues d'apôtres, saint Pierre et saint Paul, saint Jean et probablement saint Jacques, réunies aux trois arcades du jubé : à moins que tout cela ne soit en bois doré. Mais il faut nous souvenir que nous sommes dans les Flandres, le pays classique de la belle dinanderie : il ne serait pas étonnant que toute cette œuvre du retable et du jubé avec ses statues, ses ornements et ses feuillages, fût en cuivre ouvragé, une œuvre de ces habiles artistes qui maniaient et ouvraient le cuivre avec tant de puissance et de délicatesse. Notons aussi pour mémoire l'ange de l'Eucharistie, l'ange sacramentel qui plane au-dessus de l'autel, portant la banderole qui marque le sacrement qui s'opère à l'autel et dans ce moment : cet ange a les ailes et les vêtements verts; cette couleur rappelle le buisson ardent de Moïse, figure de l'incarnation, symbole de la transsubstantiation [1].

Et maintenant nous aurions à étudier, comparer les diverses liturgies, raconter la véritable histoire de chacun de ces rites qui revêtent le grand sacrement de la majesté de leur symbolisme, de l'éclat de leur poésie et de l'émotion de leur enthousiasme d'amour. Écoutons les belles paroles de Dom Martène : Comme il n'est dans l'Église aucun sacrement plus grand que l'Eucharistie, aucun autre plus noble ou plus illustre, de même nul autre ne fut chez les chrétiens l'objet d'une plus grande vénération, distingué d'un

1. Pour mieux saisir tous les détails, on peut se reporter à la gravure d'ensemble que les « Annales Archéologiques » ont donnée, t. XXI, p. 241.

plus ample appareil de rites et de cérémonies, célébré par un plus fréquent usage : « Cum nullum sit in Ecclesia sacramentum Eucharistia major, nullum nobilius aut illustrius : ita nullum fuit unquam majori apud christianos veneratione habitum, nullum ampliori rituum aut cæremoniarum apparatu distinctu, nullum frequentiorium celebratum » (de Antiq. Eccle. rit., lib. I, cap. III, art. 17). Mais nous pouvons à peine indiquer ces questions et rappeler à l'Art ces sources vénérables de beauté, de grâce et d'inspiration. Nous l'avons déjà dit : le mot « Liturgie », qui dans son étymologie exprime la prière publique et solennelle, s'applique plus spécialement et doctrinalement à l'Eucharistie. Ce sacrement, en effet, est le sacrifice, dès lors la grande prière; et toutes les prières secondaires, toutes les formes et expressions de culte, de vénération et d'amour, tirent leur vertu, prennent leur valeur, empruntent leur beauté de la liturgie eucharistique. Liturgie est donc ici le bel ensemble des rites et cérémonies de l'Eucharistie. D'après saint Grégoire-le-Grand, la liturgie des apôtres se condensait en l'oraison dominicale unie à la consécration. Déjà saint Justin en son Apologétique compte cinq parties dans la liturgie : les prières pour l'Église et la conversion des infidèles, le baiser de paix, l'oblation du pain et du vin mélangé de quelques gouttes d'eau, la consécration et la distribution de l'Eucharistie par les diacres ou la communion. La liturgie de saint Clément ajoute des leçons de l'Ancien et du Nouveau Testament, des oraisons pour les catéchumènes et les pénitents. Les plus anciennes et les plus célèbres liturgies de l'Orient sont celles de saint Jacques, de saint Basile et de saint Jean Chrysostôme. En Occident, des quatre grandes liturgies, l'Ambroisienne, qui est restée spéciale à l'église de Milan, la Gallicane, modifiée sous Charlemagne et misérablement détruite par la réforme janséniste du XVIII[e] siècle, la Mozarabe, qui se conserve encore comme une relique dans une église de Tolède, c'est la liturgie Romaine qui s'est étendue, complétée par de grands saints et de beaux génies, et finalement imposée par l'autorité des papes et des conciles, afin de sauvegarder l'unité de la foi par l'unité de la prière.

Il serait ensuite curieux d'étudier quelles langues furent autrefois consacrées à la liturgie. Aujourd'hui, on le sait, à part quelques liturgies particulières de rites orientaux, la divine liturgie ne se peut célébrer qu'en hébreu, en grec et en latin : les trois langues consacrées à publier sur la croix la royauté de Jésus-Christ. En quels jours, à quelles heures de jour et de nuit, on pouvait célébrer la messe; à quelles fêtes on pouvait en dire plusieurs, dans quels lieux, avec quels vases et quels ornements; ce serait ici la grande question d'art, qui, du sacrement de l'Eucharistie, rayonne, et pénètre

d'esprit et de vie la matière pour l'associer au culte, l'élever au ciel et la transfigurer par la prière. Nous n'y pouvons toucher qu'en passant. Rappelons toutefois que les autels sur lesquels devait être offerte la divine victime eucharistique étaient érigés non-seulement sur le corps et le sépulcre des martyrs, mais encore sur les corps et les reliques des autres saints. C'est ainsi que saint Paulin chante la gloire de saint Clair, disciple de notre saint Martin, et sculpte en ces deux distiques son épitaphe sur l'autel de l'Eucharistie :

Clare fide, præclare actu, clarissime fructu,
Qui meritis titulum nominis æquiparas,
Casta tuum digne velant altaria corpus,
Ut templum Christi contegat ora Dei.

Il faudrait parler aussi des ministres de l'autel. Dans l'antiquité, nous en avons le témoignage de saint Ignace, martyr (ad Smyrneos), le simple prêtre ne pouvait célébrer sans la permission de l'évêque et en sa présence; il ne pouvait célébrer qu'avec lui, comme font aujourd'hui les nouveaux prêtres à la messe de leur ordination. Les diacres, les sous-diacres et les acolytes avaient leurs fonctions déterminées dans la célébration solennelle du sacrifice eucharistique. On pourrait rappeler le précepte imposé aux prêtres de célébrer, aux fidèles d'entendre la messe, la pieuse coutume, la tradition apostolique de la communion pour tous les fidèles présents au saint sacrifice : enfin la coutume et la manière de conserver la sainte Eucharistie d'abord et dès l'antiquité, dans la sacristie; et puis à l'autel dans un vase suspendu dans le corps d'une colombe d'argent; enfin dans le tabernacle qui est le dernier reposoir, « reclinatorium », où Jésus s'endort du sommeil eucharistique, la tente voyageuse dans laquelle il veut nous suivre sur la terre dans les divers campements de notre pèlerinage, « in sole posuit tabernaculum suum ».

Ce ne serait là qu'une introduction à l'histoire, à l'étude, à la comparaison de chacun des rites saints des antiques liturgies, et en particulier de la liturgie latine, de la liturgie romaine qui a pour ainsi dire « informé » l'art chrétien, ou, du moins, l'a purifié, relevé, transfiguré, en l'élevant au culte de la divine Eucharistie. Nous devons nous contenter de cette simple indication, et de montrer les trésors que contiennent les cent cinquante pages de Dom Martène, pour l'historien et l'archéologue, le théologien et le liturgiste, l'artiste et le poëte. (Chap. III, IV, V au premier livre de « de Antiq. Ecclesiæ ritib. ».) C'est la plus belle démonstration de la présence réelle de Jésus-Christ dans l'église; et l'on peut dire ici que le sacrement de l'Eucharistie

résume toute l'œuvre de Dieu restaurée par le Verbe fait chair. Quelle surabondance de vie révèlent ces formules de la croyance et de la foi ! Quelle intensité d'amour expriment tous ces textes de prières et de louange ! Quelle profondeur de lumière et de théologie renferment ces monuments liturgiques ! Quelle délicatesse de poésie respirent les cris, les chants, les soupirs, les vols, les élans, les prosternements, les larmes, les adorations renfermés dans des paroles si simples, dans des hymnes si saints, dans des oraisons si graves, si pieuses et si touchantes ! Pour qui voudra s'appliquer à cette étude d'un esprit ouvert et d'un cœur encore sain, la divinité de l'Eglise, qui a fait sortir de son cœur toute cette liturgie, apparaîtra comme une irréfutable démonstration : mais aussi la sainteté de l'art se révélera dans une vision, comme cet ange du Seigneur qui apparut dans la flamme de l'autel et qui montait au ciel avec elle. « Cumque ascenderet flamma altaris in cœlum, angelus Domini pariter in flamma ascendit (Jud. XIII-20). »

Toutefois, nous ne pouvons nous tenir de citer un texte et de rappeler un fait. Le texte est pour montrer le caractère de notre ancienne liturgie gallicane, à laquelle Charlemagne voulut infuser un flot plus abondant d'orthodoxie romaine, et qui devint cette liturgie romaine française, qui, pendant tout le Moyen-Age, animait de sa vie, inspirait de son souffle, enlevait de son élan, l'architecture et la sculpture, la peinture et la musique, tout l'art de nos pères. On trouve dans un antique missel du VII[e] siècle (missale Romariense) cette prière, ou plutôt cette effusion de foi, de saisissement et d'amour, où tout à coup l'âme du prêtre prend le rhythme et les ailes de la poésie, avant de prendre le corps du Seigneur :

« Ecce Jesu benignissime, quod cupivi jam video, quod desideravi jam teneo : hinc tibi quæso jungar in cœlis, qui tuum corpus et sanguinem cum gaudio quamvis indignus suscipio in terris.

Ave in ævum, sanctissima caro, vera in perpetuum summa dulcedo.

Ave in æternum, cœlestis potus, mihi ante omnia et super omnia dulcissimus.

Perceptio corporis Domini nostri Jesu Christi non mihi proveniat ad judicium, neque ad condamnationem pœnæ ; sed prosit animæ meæ et corpori meo in vitam æternam. Amen.

Cruor ex latere Domini nostri Jesu Christi mihi indigno maneat ad salutem et proficiat ad remedium animæ meæ in vitam æternam. » (De Antiq. l. I, cap. IV, art. 9.)

Le fait que nous voulons citer avant de finir se rapporte à notre histoire nationale autant qu'à l'histoire du dogme catholique par la liturgie.

Nous avons ici l'occasion de le remarquer, les formules de la foi, les cérémonies du culte, les plus humbles détails de la liturgie, en outre du sens profond qu'ils renferment, sont des démonstrations de notre foi comme des documents de notre histoire. Le rite imposant de l'élévation fut une protestation de foi et d'amour contre les attaques de l'hérésie de Bérenger au XIIe siècle. En France, au XVIe siècle, le moment de l'élévation fut annoncé par le son de la clochette et par les neuf tintements de la cloche; les fidèles durent se prosterner et adorer : profession de foi catholique en face des blasphèmes de l'hérésie protestante. Et puis l'histoire nous raconte que Louis XII, pour mettre son royaume sous la protection de la divine hostie, pour implorer la force dans la guerre et la sécurité dans la paix, à l'ombre de l'Eucharistie, demanda qu'au moment de l'élévation on chantât dans toutes les églises de son royaume : « O salutaris hostia, quæ cœli pandis ostium, bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium. » Supplications publiques dont nous aurions encore bien besoin. Et, dans la chapelle royale, il fit ajouter ce cri de confiance nationale et dynastique, qui ferait encore tressaillir bien des cœurs dans notre France monarchique et catholique :

In te confidit Francia,
Da pacem, serva lilium.

L'ABBÉ J. SAGETTE





MÉLANGES

CANDÉLABRE DE MARBRE, DANS LA CHAPELLE PALATINE DE PALERME.

Parmi les monuments de la Sicile, où l'art byzantin, l'art arabe et l'art latin ont apporté chacun leur élément, la chapelle palatine est un des plus intéressants. Son plan est celui d'une basilique. Ses colonnes sont de style antique et les arcs qu'elles supportent sont aigus et surhaussés. Des mosaïques byzantines couvrent les murs, parmi lesquelles il y en a qui sentent une influence latine et même d'au delà des Alpes. Enfin un plafond arabe à pendentifs, orné d'inscriptions en lettres cufiques, recouvre la nef. C'est dans ce monument hybride mais charmant, construit par le roi Roger vers 1132, que se trouve, près de l'ambon où un aigle sert de pupitre, le magnifique candélabre de marbre dont nous donnons ici la gravure. L'imitation des candélabres antiques est évidente, bien plus cependant par la division du fût, au moyen de couronnes de feuilles d'acanthe, que par son profil.

La base est un large empatement carré sur lequel quatre lions dévorent chacun un animal qu'il tient sous ses griffes. Parmi ces animaux, se trouve un homme qui se défend sous l'ongle et sous la dent du fauve.

D'une zone de feuilles d'acanthe comme d'une corolle sort le fût du candélabre : couvert d'abord des enlacements d'un cep où s'emmêlent quelques animaux et un homme nu, un pied sur le dos d'un lévrier, armé d'une épée.

Quatre aigles aux ailes déployées entourent le candélabre au-dessus de cette zone, et sont surmontés par une seconde corolle de feuilles d'acanthe. Un bas-relief circulaire se voit au-dessus. D'un côté le Christ, décoré du nimbe crucifère, bénissant à la manière latine, tenant un livre, pieds nus, est assis dans une gloire elliptique soutenue par quatre anges qui volent. En dehors de la gloire est un personnage vu à mi-corps seulement, dont le costume, assez indéfinissable dans notre gravure, est mieux particularisé dans une

vignette qui sert de frontispice au livre de M. N. Buscemi, intitulé « Notitie della basilica di San-Pietro, detta la capella regia. » Ce personnage est coiffé d'une mitre et est vêtu d'une chasuble. M. N. Buscemi veut y voir le roi Roger aux genoux du Christ, s'appuyant sur un Mémoire de lui où il prétend avoir prouvé que les rois normands de Sicile portèrent le costume ecclésiastique à l'imitation des empereurs byzantins. Mais nous doutons beaucoup que la mitre ait été connue du clergé grec, et même du latin, avant le XIe siècle, et si, lors de leur sacre, les empereurs d'Orient revêtaient la dalmatique, nous ne pensons pas, à considérer les diptyques et les mosaïques, que l'emprunt allât plus loin.

C'est donc un évêque qui est agenouillé aux pieds du Christ, et probablement le donateur du candélabre.

Au revers de ce groupe sont sculptées deux figures qui présentent un autre problème. Un ange debout tient de la main droite la main droite d'un personnage nu jusqu'à la ceinture et qui porte un objet cylindrique de la main gauche élevée.

Comme ce candélabre servait à supporter le cierge qu'on allume à Pâques en signe de réveil, M. N. Buscemi se demande si ce groupe fait allusion à la Résurrection. Ce personnage problématique ne serait-il pas la représentation de l'âme du donateur qui gagne le ciel tenant en main une figuration très-rudimentaire, il est vrai, du candélabre qu'il a offert?

Ce bas-relief est couronné par une nouvelle ceinture de feuillages au-dessus de laquelle quatre aigles nouveaux, dont plusieurs tiennent des serpents dans leurs serres, mordent de leur tête levée la queue de faisans qui s'allongent contre le fût orné de fleurons, et renversent leur tête sous l'épanouissement d'une coupe cannelée.

C'est là que ce candélabre s'arrêtait dans le principe. La partie formée de quatre hommes, dont un a été entièrement enlevé, qui supportent un second bassin de leurs bras levés, est une addition postérieure, qui est d'une autre main et d'un autre style.

C'est au XIIe siècle, sans doute, qu'il faut attribuer l'exécution de tout cet ensemble, exécuté d'un ciseau précis, arrivant parfois à la sécheresse. Et c'est une main latine, plutôt que grecque, qui nous semble l'avoir sculpté.

ALFRED DARCEL

L'ART AU MONT-ATHOS.

Au moment où les événements politiques allaient nous obliger de suspendre la publication des « Annales Archéologiques », nous recevions de M. Odobesco, archéologue de Bucharest et notre abonné, une lettre destinée à dissiper certains doutes qui nous restaient sur la mosaïque de l'Annonciation, publiée dans cette livraison. Après nous avoir donné des renseignements fort utiles sur la curieuse mosaïque de Vatopédi, M. Odobesco a bien voulu nous parler, à un point de vue d'ensemble, de l'art ancien au Mont-Athos, et il nous a semblé que cette partie de sa lettre pourrait offrir de l'intérêt à nos lecteurs. Nous transcrivons donc ce fragment avec l'espoir que notre obligeant correspondant se décidera quelque jour à coordonner ses notes et à les publier.

ÉDOUARD DIDRON.

« Monsieur,

« ..... Je suis persuadé que la publication de toutes les œuvres d'art de différentes époques qui sont conservées dans les couvents du Mont-Athos rendrait un service très-considérable aux savants et aux artistes, en leur donnant une connaissance plus complète de l'art byzantin.

« La Montagne-Sainte, il est vrai, n'a pas été révélée au public à ce point de vue. La plupart des savants occidentaux qui l'ont visitée se sont presque exclusivement occupés d'y chercher des manuscrits antiques; les artistes et même les archéologues peu nombreux qui y sont allés, ne pouvant pas pénétrer dans l'intérieur des « skévophylacia » (où les moines cachent scrupuleusement leurs vases et leurs ornements sacrés) ne se sont attachés qu'à la peinture des églises et à quelques détails d'architecture. M. Séwastianoff, en sa qualité d'orthodoxe et de représentant du gouvernement protecteur de la Russie, a été peut-être le premier à voir et à reproduire les innombrables pièces curieuses qu'on avait dérobées aux regards des voyageurs occidentaux. Mais que devient la belle collection de dessins, de calques et de photographies qu'il a formée? Il y a deux ans, je suis allé en Russie et je n'ai pu réussir à la voir. Aussi ai-je entrepris d'aller aux sources mêmes, et, grâce à la communauté de confession et surtout aux relations que j'avais entretenues autrefois avec tous les moines athonites qui avaient séjourné en Roumanie, il

m'a été permis, dans une rapide tournée à travers les vingt ou vingt et un grands couvents du Mont-Athos, d'examiner plus d'objets intéressants que je n'en pouvais décrire pendant une halte de quelques heures dans chacun de ces monastères. Mon but, en allant à la Montagne-Sainte, était surtout de rechercher les objets qui se rattachent à l'histoire des arts dans ma patrie, car, on le sait, pendant les quatre derniers siècles, les princes et les seigneurs valaques et moldaves ont été les principaux soutiens et les plus généreux donateurs des saints lieux d'Orient, et particulièrement des couvents du Mont-Athos : ils les ont relevés de leurs ruines, en réédifiant la plupart des églises et des habitations; ils leur ont créé des revenus et les ont comblés d'offrandes en argent, en joyaux, en vases sacrés et en riches vêtements sacerdotaux.

« Ma récolte, sous ce rapport, a été très-satisfaisante; aussi bien je me propose de rédiger toutes les notes que j'ai recueillies à ce sujet; il se pourrait même que plusieurs d'entre elles offrissent de l'intérêt pour le public de l'Europe occidentale; je vous demande donc la permission, Monsieur, de vous adresser par la suite quelques communications sur les antiquités roumaines conservées au Mont-Athos, communications dont vous pourrez disposer au mieux des convenances de votre belle et utile publication.

« En étudiant à la Montagne-Sainte les spécimens de notre industrie et de notre art pendant les quatre derniers siècles, je n'ai pu cependant regarder sans intérêt et j'ai été amené à noter bien des objets rares et curieux provenant d'autres pays et d'autres époques. Les couvents du Mont-Athos, ou du moins la plupart d'entre eux, sont, dans leur état actuel de décrépitude, comme de vieux bahuts où l'on a entassé pêle-mêle, pendant plus de vingt siècles, beaucoup d'objets précieux ou non, venus de tous les pays de l'Orient chrétien et même de la Grèce antique. Ballotté à travers les siècles, à l'aspect de tous ces débris qui varient d'un couvent à l'autre, l'esprit du voyageur trouve à peine le temps de résumer ses impressions si diverses et si multiples. On peut tout au plus consigner, dans des notes hâtives, quelques observations sur certains objets qui paraissent particulièrement importants. Ce n'est que lorsqu'on veut mettre en ordre tous les matériaux rassemblés si rapidement à travers les ravins de l'Athos sur les idées, les œuvres d'art et les procédés industriels qui se sont développés dans l'Europe orientale pendant un espace de temps vingt fois séculaire, ce n'est qu'alors que l'on commence à entrevoir dans l'histoire, comme dans les monuments de la Montagne-Sainte, trois périodes distinctes qui correspondent aux trois divisions générales de la civilisation européenne.

« On doit remarquer d'abord la période de l'antique Acté, avec ses colonies helléniques et ses villes si avancées dans la culture des arts, dont on trouve des débris sous le sol, aussi bien que dans le mobilier usuel des moines athonites; je ne citerai comme preuve que les anciens sarcophages avec inscriptions grecques servant de supports dans les caves à huile de Vatopédi.

« Puis vient la période pendant laquelle la Montagne, considérée, dans les premiers siècles chrétiens, comme la terre légendaire où aborda la sainte Vierge, devint, sous le sceptre des empereurs de Byzance, l'asile somptueux et révéré des moines. Pendant non moins de douze siècles, la piété de l'Orient entassa dans les nombreux couvents de l'Haghion-Oros, des objets d'art conservés en assez grand nombre pour donner une idée presque complète des arts et des industries qui furent en honneur dans l'empire byzantin, à toutes les époques de sa longue durée.

« Enfin, c'est la période moderne de l'histoire du Mont-Athos, de la « Sfeta-Gora » des Slaves, qui commence vers la chute de l'empire des Grecs et qui nous montre les moines athonites vivant sans trop de déboires sous la domination tolérante des Mahométans, libres et isolés dans leur oasis chrétienne où ils sont amplement consolés des prétendues souffrances dont ils vont se plaindre au loin, par les libéralités incessantes des orthodoxes du Nord, des Bulgares, des Serbes, des Géorgiens, des Russes et principalement des Moldo-Valaques ou Roumains[1]. Les monuments qui attestent la piété généreuse de ces peuples sont très-nombreux et souvent intéressants dans les couvents de l'Athos. Je m'étais imposé le devoir d'étudier plus spécialement les objets d'art qui viennent de Roumanie; cependant je n'ai pu m'empêcher d'en noter beaucoup d'autres d'ancienne origine slave comme je n'ai pas manqué de le faire pour ceux qui sont d'exécution byzantine et pour les rares débris de la Grèce antique.

« Ces notes sont bien résumées, monsieur; je vais vous en donner la preuve en transcrivant ici la liste des images en mosaïque que j'ai vues dans les différents couvents de la Montagne-Sainte :

« A Xénophon, une image de saint Georges et une de saint Démètre de

1. « En confondant ainsi, dans cette énumération des protecteurs modernes du culte orthodoxe, les Roumains parmi les peuples slaves, j'agis certainement contre nos croyances nationales, et même contre la vérité ethnologique ; toutefois, nous devons avouer que, jusque vers la fin du XVI[e] siècle, l'influence morale des Slaves a dominé exclusivement chez nous et que, dans les églises, comme dans les relations administratives, la langue slave était seule usitee. Dans les Principautés-Unies, il n'y a guère que trois cents ans que l'on a commence à prier, à écrire et à imprimer en langue roumaine. Le Slave n'a été définitivement supprimé dans les cérémonies du culte et dans les chancelleries qu'au siècle dernier. »

grandeur naturelle. Ces figures paraissent avoir été détachées de la muraille pour être appliquées sur des panneaux de bois.

« A Stavronikita, une grande image miraculeuse de saint Nicolas dit « Stridites », buste en mosaïque entouré de plaques en métal.

« A Vatopédi, trois petites images très-purement exécutées, représentant l'une saint Nicolas, la seconde une Vierge, et la troisième un Crucifiement qui est un véritable chef-d'œuvre sous tous les rapports. La Vierge a été offerte à ce couvent de Vatopédi par Anastasie, femme du tzar Iwan Vassiliévitch ; mais elle est certainement d'une exécution fort antérieure au temps où vivait la donatrice.

« A Chiliandari, une Vierge portant l'enfant Jésus nimbé.

« A Laura, un beau saint Jean dans un cadre orné de médaillons en émaux cloisonnés et translucides, offrande, prétend-on, de l'empereur Nicéphore Phocas[1].

« Il est possible qu'il se trouve encore quelques images de la Vierge et d'autres saints, en mosaïque, parmi celles qui sont révérées comme miraculeuses.

« Comme œuvres anciennes en mosaïque, on peut aussi noter les fragments plus ou moins considérables et bien conservés des pavements que l'on voit dans les églises de Laura, Vatopédi, Xénophon, Chiliandari, etc.

« Cette lettre est déjà bien longue, monsieur, et cependant je lui aurais donné plus de développements afin de répondre au désir que vous m'avez exprimé, si j'avais eu le temps de réunir toutes les notes que je possède sur différents objets de l'industrie byzantine, conservés dans les couvents de l'Haghion-Oros. J'aurais alors pu vous donner quelques détails plus amples sur les mosaïques murales et sur celles qui sont fixées sur des panneaux; puis, je vous aurais parlé des émaux cloisonnés et champlevés qui se trouvent à Laura, Vatopédi, Dionyssion et Pantocrator, des pièces d'orfévrerie décorées de médaillons ou d'images peintes en or, sur verre de couleur (à Saint-Paulon) ou ornées de cloisons renfermant, sous une feuille de verre ou de mica, des miniatures sur parchemin doré et parsemé de petites

1. Dans la première partie de sa lettre, que nous sommes obligé de supprimer faute d'espace, M. Odobesco parle, avec certains développements, des deux Annonciations en mosaïque qui sont placées sur les murs du Catholicon de Vatopédi et dont nous publions l'une, avec le travail de M. Julien Durand, dans cette livraison. En outre, M. Odobesco signale la grande mosaïque qui surmonte la porte donnant accès du narthex extérieur au narthex intérieur, et aux côtes de laquelle sont disposées les deux figures de notre Annonciation. Cette mosaïque, encadrée dans un demi-cercle, représente le « Deissous » ou Christ, assis, ayant à sa droite et à sa gauche la Vierge et saint Jean-Baptiste debout. (*Note de M. É. Didron.*)

perles fines ; ces sujets sont toujours accompagnés d'inscriptions latines et se trouvent à Saint-Paulon et à Chiliandari. Je vous aurais également décrit certaines miniatures de livres religieux, merveilleusement exécutées et d'une conservation admirable, ainsi que les images et portraits anciens peints sur des tablettes de bois enduites d'encaustique (comme on en voit à Pantocrator, Vatopédi, Laura, Iviron et Dionyssion), les bas-reliefs sculptés en pierre et en ivoire, objets d'une excessive rareté et d'une antiquité incontestable dans les églises grecques où, depuis des siècles, la sculpture est rigoureusement prohibée; j'ai vu et admiré ces bas-reliefs à Dochiarion, Xéropotame, Laura, Chiliandari, Vatopédi et Xénophon. Je vous aurais encore parlé des belles pièces d'ancienne orfévrerie byzantine en bronze ou en métaux précieux, agrémentées d'ornements en pierres dures et fines, comme on en voit à Chiliandari, Vatopédi, Dionyssion, Xéropotame et Carracalon. Enfin, j'aurais terminé en vous signalant les étoffes d'un caractère particulier avec inscriptions grecques tissées à rebours, ainsi que les broderies de divers styles qui révèlent les vissicitudes de cet art si intéressant dans les contrées de l'Orient chrétien, depuis la Géorgie et la Moscovie jusqu'à la Syrie, pendant les cinq ou six derniers siècles, tissus et broderies conservés à Dionyssion, Pantocrator, Laura, Vatopédi, Chiliandari, Iviron, etc.

« Si un jour, monsieur, vous désirez publier la partie de ces notes qui vous semblera de nature à intéresser les lecteurs des « Annales archéologiques », je serai très-heureux de mettre à votre disposition le résultat de mes études sur l'art au Mont-Athos.

ODOBESCO.

SOCIÉTÉ D'ARUNDEL.

Les « Annales Archéologiques » ont annoncé régulièrement, jusqu'en 1864, les publications faites par la Société d'Arundel. M. de Surigny, dans une lettre publiée dans le volume XXVI, en 1869, a signalé quelques-unes des dernières publications de la Société et indiqué les modifications que le succès et l'affluence des souscripteurs l'ont forcée d'introduire dans ses statuts et dans son mode de publication dont elle a dû doubler le nombre annuel. Nous reprenons aujourd'hui la liste arrêtée en 1864 pour la continuer jusqu'à présent.

En 1865, la Société d'Arundel a distribué à ses membres souscripteurs les reproductions suivantes :

1° L'Adoration des Mages, par Memling. Cinq chromolithographies exécutées d'après le triptyque de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, et représentant, au centre, l'Adoration des Mages; sur les volets intérieurs, la Nativité et la Présentation au Temple, et, sur les volets extérieurs, saint Jean-Baptiste et sainte Véronique. Une notice sur la vie et les œuvres de Memling, par M. W. H. James Weale, accompagne cette magnifique reproduction.

2° Saint Sixte donnant de l'argent a saint Laurent. Gravure sur métal d'après la fresque de Fra Angelico, dans la chapelle de Nicolas V au Vatican. Cette gravure continue la série de ces fresques dont plusieurs ont déjà été publiées par la Société.

En dehors de ces planches, distribuées à ses souscripteurs pour l'année 1865, la Société d'Arundel a encore publié trois autres planches :

1° Le mariage de la Vierge, chromolithographie d'après la fresque de Luini à Saronno, haute de 41 centimètres, large de 57, comme celle du Christ parmi les Docteurs, du même peintre, publiée en 1864 ;

2° Saint Jacques-le-Majeur devant Hérode Agrippa. Chromolithographie d'après la fresque de Mantegna dans l'église des Ermites à Padoue.

3° La Délivrance de saint Pierre, grande chromolithographie de 75 centimètres de largeur sur 49 de hauteur, d'après la fresque de Raphaël, au Vatican.

Pendant l'année 1866, les membres souscripteurs de la Société ont reçu les deux planches suivantes :

1° La Cène, chromolithographie d'après la fresque de Ghirlandajo, dans l'église de Tous-les-Saints, à Florence;

2° L'Adoration des Mages, chromolithographie d'après la fresque de Luini, à Saronno.

La Société d'Arundel a, en outre de ces deux planches, publié trois autres chromolithographies :

La Nativité de la Vierge, d'après une fresque d'Andrea del Sarto, dans le cloître de l'Annunziata, à Florence;

L'Annonciation, d'après une fresque de Fra Bartolomeo dans la villa des Frères de Saint-Marc, à Florence;

Les quatre Sibylles, d'après une fresque de Raphaël, dans l'église de Santa-Maria-della-Pace, à Rome.

En 1867, la Société d'Arundel commença la deuxième série de ses

publications qui se continue parallèlement à la première. C'était pour répondre aux nombreuses inscriptions de membres souscripteurs qui lui arrivaient et qui auraient eu à attendre plusieurs années avant de pouvoir recevoir la seule série publiée jusqu'alors. Composée de planches faites avec le même soin que sa sœur aînée, cette seconde série a eu un succès semblable, et, arrivée maintenant à sa cinquième année, elle a déjà réuni le nombre, limité à 1,500, de souscripteurs qu'elle pouvait recevoir. Actuellement, on ne peut plus que se faire inscrire parmi les membres associés et attendre, suivant son rang d'inscription, qu'une vacance vienne ouvrir les rangs des membres souscripteurs pour pouvoir recevoir ces publications si enviées.

L'année 1867 vit donc, pour la première fois, les deux séries de publications marcher concurremment. La première donna à ses souscripteurs trois planches :

1° Le Martyre de saint Étienne, gravure sur métal d'après la tapisserie du Vatican, dessinée par Raphaël;

2° L'Extase de sainte Catherine, chromolithographie d'après la fresque de Razzi ou Bazzi (le Sodoma), dans l'église de Saint-Dominique, à Sienne, l'une des planches les mieux réussies de la Société;

3° La Prédication de saint Jean-Baptiste, chromolithographie d'après la fresque de Ghirlandajo, dans l'église de Santa-Maria-Novella, à Florence.

La deuxième série de cette même année 1867 fut composée de deux planches :

1° La Poésie, chromolithographie d'après la fresque de Raphaël, au Vatican;

2° Zacharie nommant son fils Jean, chromolithographie d'après la fresque du Ghirlandajo, dans l'église de Santa-Maria-Novella, à Florence.

En plus des publications d'une année si bien remplie, la Société, dont le zèle ne se ralentit pas, publia, en dehors des souscriptions annuelles, une deuxième planche d'après Raphaël, La Théologie, chromolithographie d'après la fresque du Vatican.

(La suite à la livraison prochaine.)

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

37. AUBERT (Édouard). — TRÉSOR DE L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE D'AGAUNE, décrit et dessiné par Édouard AUBERT, membre de la Société des antiquaires de France. — 1er fascicule. Grand in-4° de 80 pages de texte et de 11 planches dont 7 gravées sur métal et 4 chromolithographiées. Le texte contient une introduction historique ; les planches, exécutées avec une grande perfection, représentent une châsse du XIIe siècle, une autre du XIIIe et une troisième décorée de verroteries cloisonnées de l'époque mérovingienne; un vase en sardonyx, une aiguière en or avec émaux cloisonnés ; deux ciboires, l'un du XIIe, l'autre du XIIIe siècle ; deux reliquaires, l'un, buste de saint Victor, du XIVe siècle, l'autre, statue équestre de saint Maurice, du XVIe siècle ; une crosse du XVe siècle. Les lecteurs des « Annales » connaissent M. Aubert, qui a donné dans le volume 17e une intéressante description des mosaïques de la Cathédrale d'Aoste. C'est vers cette époque, et sur une indication de M. Didron aîné, que M. Aubert eut la pensée, qu'il réalisa depuis, de dessiner et de décrire ce trésor si curieux de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune. — L'ouvrage aura trois livraisons du prix de 20 fr. chacune, pour les souscripteurs, et sera porté, aussitôt complet, au prix de.................................... 75 fr.

38. CAUMONT (de). — ABÉCÉDAIRE OU RUDIMENT D'ARCHÉOLOGIE par M. A. DE CAUMONT. Ère gallo-romaine, avec un aperçu sur les temps préhistoriques. Deuxième édition considérablement augmentée. Un volume in-8 de 656 pages avec de très-nombreuses gravures sur bois. Cette nouvelle édition de l'ère gallo-romaine, longtemps attendue, complète enfin l'Abécédaire d'archéologie, dont la partie religieuse a atteint déjà la cinquième édition et les parties civile et militaire, la troisième. Le prix a dû en être augmenté et a été porté pour chacun des volumes, qui continuent à se vendre séparément, à.................................... 10 fr.

39. COSSON. — RECHERCHES ET FOUILLES archéologiques sur le territoire de la commune de Sceaux (Loiret), en un lieu nommé le Pré-Haut, par M. l'abbé COSSON, curé de Boynes, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. In-8 de 13 pages avec 2 planches. Découverte d'un aqueduc et d'un théâtre romain.................................... 1 fr. 75.

40. COSSON. — NOTICE SUR UNE MOSAÏQUE découverte au Pré-Haut, commune de Sceaux (Loiret), par M. l'abbé COSSON. In-8 de 16 pages et 3 planches en couleur................ 2 fr. 50.

41. DARTEIN. — ÉTUDE SUR L'ARCHITECTURE LOMBARDE et les origines de l'architecture romano-byzantine, par F. DE DARTEIN. Livraisons 11 à 15, contenant 20 planches gravées grand in-folio et 96 pages de texte grand in-4, ornées de gravures sur bois. Nous avons annoncé, dans

le 1er cahier du tome 26 des « Annales archéologiques », les livraisons 1 à 10 de cet ouvrage et nos lecteurs n'auront pas oublié la notice donnée par M. de Dartein, dans notre tome 25, sur les monuments du haut Moyen-Age à Cividale en Frioul. Les planches de ces cinq nouvelles livraisons sont relatives à Saint-Ambroise de Milan, dont elles donnent des ornements et des chapiteaux : à Saint-Celse de la même ville, qu'elles reproduisent en plan, coupes, elevations et chapiteaux historiés ; enfin à Saint-Michel de Pavie, dont 13 planches nous montrent les façades, coupes, elevations, les portes et les sculptures si nombreuses et si curieuses. Le texte continue l'étude des monuments, commencée dans les livraisons precedentes, et la description des planches qui leur sont relatives. Le prix de la livraison est de............ .... 5 fr.

42. DENAIS.— Histoire de l'Hôtel-Dieu de Beaufort-en-Vallée (Maine et Loire), 1412-1810, par J.-R. Denais, membre de la Societe des sciences et arts d'Angers. Un volume in-12 de 178 pages...................................... .... 1 fr. 50.

43. DIDRON.— Étude sur les images ouvrantes et la Vierge en ivoire du Louvre, par Édouard Didron, directeur des « Annales Archeologiques ». In-4 de 23 pages avec 9 planches gravées sur metal et tirées sur papier de Chine. Nous n'avons rien à dire de cette étude, extraite des « Annales Archéologiques », et à laquelle l'auteur a réuni toutes les planches publiees sur la Vierge ouvrante du Louvre. Prix......................... .... 8 fr.

44. BUCHER. — Lettre a M. Paulin Paris, membre de l'Institut, sur les représentations de Tristan et d'Yseult dans les monuments du Moyen-Age, par E. Bucher, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8 de 30 pages avec 4 gravures sur bois représentant la scène de la rencontre de Tristan et d'Yseult sous l'arbre dans lequel est caché le roi Marc, d'après une miniature du manuscrit de M. Monmerqué, le bas-relief de l'hôtel de Bourges, l'étui du musée de la Société archeologique de Namur, et une vignette tirée du manuscrit n° 6771-97 de la Bibliothéque nationale... .... 3 fr.

45. KLOTZ. — Cathédrale de Strasbourg. — Réparation des dégâts causés au sommet de la flèche par le bombardement de 1870. — Rapport presenté à M. Kuss, maire de la ville, par M. Klotz, architecte de l'œuvre de Notre-Dame. In-8 de 23 pages avec 4 planches gravées d'après les reductions photographiques des dessins originaux. — Ce rapport est divise en 4 chapitres : I. Aperçu historique et descriptif; II. Échafaudage; III. Redressement et consolidation; IV. Resume. Maintenant la flèche est retablie dans son etat primitif, et il ne reste plus à reparer que les degâts causés à son ornementation.

46 LINAS (de). — Le Crucifix blasphematoire du Palatin. Considérations nouvelles sur cette image par le docteur F.-X. Kraus (de Pfalzel), traduit de l'allemand par Ch. de Linas, avec notes et appendice du traducteur. In-8° de 35 pages et d'une gravure... .... 2 fr. 25

47. LINAS (de). — Le Tombeau de Robert d'Artois et de Jeanne de Durazzo, par Ch. de Linas, membre de l'académie d'Arras. In-8 de 8 pages......................... 0 fr. 75

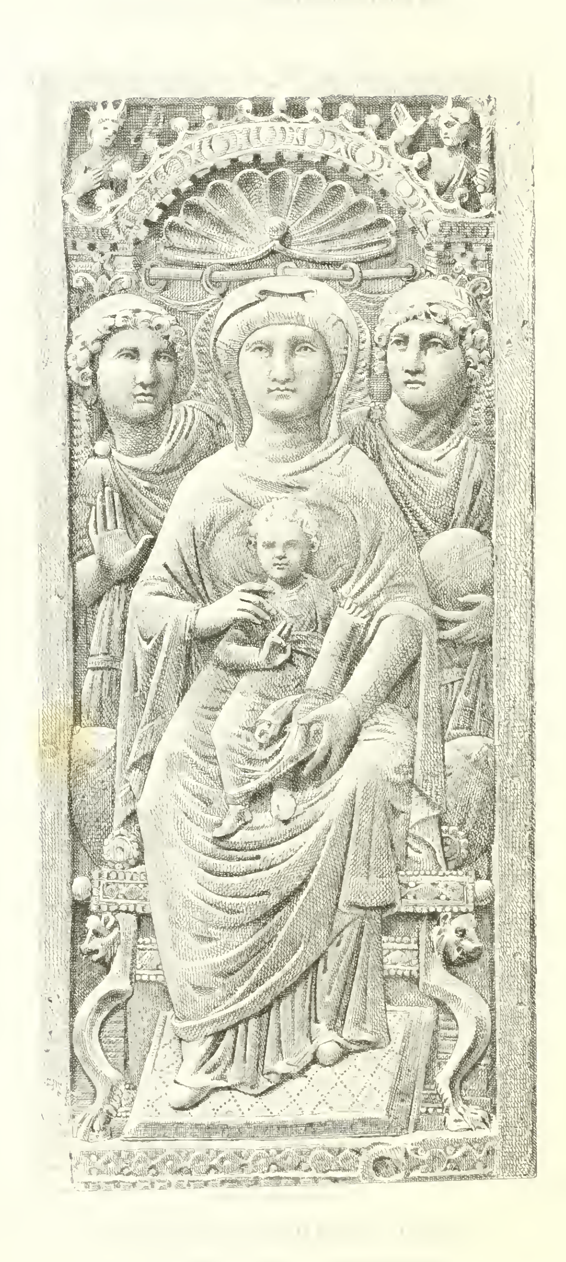
48. MEESTER DE RAVESTEIN. — Musée de Ravestein. — Catalogue descriptif par E. de Meester de Ravestein, ancien ambassadeur de Belgique en Italie. Tome 1er, édition de luxe sur papier de Hollande, in-4 de VII et 876 pages. L'ouvrage se composera de trois volumes. Ce premier volume contient : I. Collection egyptienne. II. Vases peints : vases de style primitif, vases noirs de travail étrusque, vases grecs et italo-grecs, vases de formes singulières, vases de terre à couverte noire, etc. III. Terres cuites : lampes en terre cuite. IV. Bronzes : statuettes, armes, ustensiles divers, collection de poids, bustes ayant servi de poids, vases en metal, trépieds, candélabres, lampes en bronze, miroirs. Le prix de ce premier volume est de.. 20 fr.

49. PIGEOTTE. — Étude sur les travaux d'achèvement de la Cathédrale de Troyes, 1450 à 1630, avec plan par terre de l'edifice et vue du grand portail par M. Léon Pigeotte. Un volume in-8 de 244 pages, avec deux gravures, tiré à 250 exemplaires numerotés, sur papier vergé. — Cette etude est precedee d'une introduction dans laquelle M. Pigeotte, en donnant la legende du plan de la Cathedrale joint à son livre, designe les epoques de construction des diverses parties de l'edifice, tant de celles qui existent encore que de celles qui ont disparu; il y ajoute aussi un tableau des comptes de la fabrique de l'église depuis 1294 jusqu'à 1630. L'auteur aborde ensuite son étude qu'il divise en deux periodes, l'une de 1450 à 1500, comprenant l'achevement de la grande nef et des collatéraux; l'autre de 1501 à 1630, construction du grand portail occidental et des tours Saint-Pierre et Saint-Paul. En appendice se trouve une note sur les maçons, maîtres et ouvriers qui ont travaille à la Cathedrale, et sur leurs salaires, du XIIIe au XVIIe siècle. Cet ouvrage abonde en renseignements intéressants; il donne un grand nombre de noms d'artistes et ouvriers, maîtres maçons, peintres, sculpteurs, verriers, etc., dont plusieurs ont travaillé à Beauvais, à Sens, etc. . . . . 5 fr.

50. ROCHER. — Description archéologique de l'eglise abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire par M. l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans, suivie de notes historiques sur les reliques du trésor de l'abbaye et sur les antiquites de la ville et les environs de Saint-Benoit. In-8 de 88 pages avec une vue de l'eglise. Cette brochure est extraite de l'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoît-sur-Loire, du même auteur, que nous avons annoncee dans notre volume 25, sous numero 246, et qui forme un volume de 600 pages avec 21 planches. Nous profitons de l'occasion pour rappeler cette Histoire de l'abbaye de Saint-Benoît et signaler principalement les sculptures et les chapiteaux historiés si curieux de l'église. Le prix de l'« Histoire » est de 12 fr.; celui de la « Description » est de. . . . . 1 fr. 25.

51. SAINT-PAUL (Anthyme). — Notices et observations comparatives sur les églises des environs de Paris, par M. Anthyme Saint-Paul, membre de la Société française d'archeologie. In-8 de 48 pages avec gravures. . . . . 1 fr. 25

52. VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'epoque carlovingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. 3e fascicule du 2e volume. In-8 de plus de 200 pages avec 3 planches en couleur, 1 gravure sur metal et 185 gravures sur bois. Ce fascicule qui termine le 2e volume contient les jeux et passe-temps, les outils et outillages. Les jeux et passe-temps, parmi lesquels sont au premier rang les tournois et joutes, sont accompagnes d'un grand nombre de dessins d'armures, de casques, etc. Le prix de ce fascicule est de 19 fr. 50, et celui du volume 2e, entier, a ete porté à. . . . . 55 fr.



IVOIRES DE PARIS ET DE BERLIN

En 1858, M. Didron aîné publiait une des feuilles d'un diptyque chrétien conservé au musée de Berlin, (« Annales archéologiques », t. XVIII ; p. 301). Le fondateur des « Annales » croyait que cet ivoire était l'ouvrage d'un faussaire, mais les motifs qu'il donnait à l'appui de son opinion ne m'ont pas convaincu. Aujourd'hui, la seconde feuille du diptyque est mise sous les yeux des lecteurs des « Annales » et, sans que j'aie à établir d'une façon définitive l'authenticité de ce monument, dont je n'ai pas vu l'original, je viens faire quelques observations sur son ensemble.

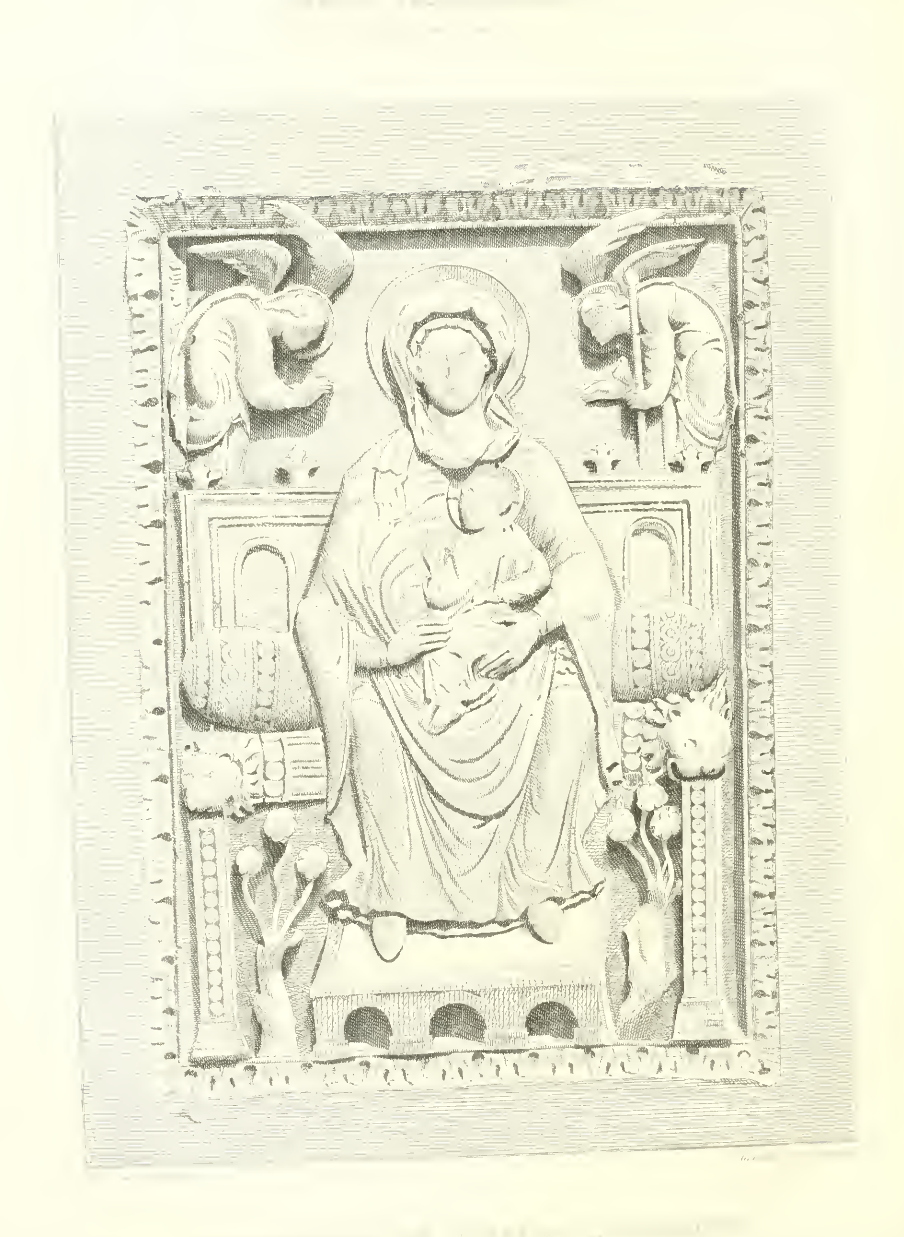
Le diptyque de Berlin représente, sur une de ses feuilles, le Christ entre deux apôtres et, sur l'autre, la Vierge tenant l'enfant Jésus entre deux anges. Il ressemble beaucoup aux diptyques consulaires par la disposition des personnages, les motifs d'architecture ou d'ornementation qui encadrent ceux-ci, la forme des siéges sur lesquels sont assis le Christ et la Vierge. Cette ressemblance, qui saute aux yeux, est bien comprise et réussie, et il me semble difficile d'admettre qu'elle soit l'œuvre d'un moderne; aussi bien je suis porté à croire que la Société d'Arundel a eu raison d'indiquer, dans son catalogue de moulages, que ces tablettes sont du VII[e] siècle.

On pourrait prétendre qu'elles ne sont que la copie d'une œuvre ancienne ; mais de quelle époque serait cette copie? Après tout, qu'elle soit ancienne ou moderne, elle aurait toujours le mérite de reproduire un monument d'autant plus intéressant que les originaux en sont extrêmement rares. Nous avons des exemples d'anciennes copies ou imitations de certains types; ainsi un ivoire représentant la Vierge et l'enfant Jésus qui orne la couverture d'un manuscrit d'Aix-la-Chapelle et qui a été publié dans les « Annales archéologiques », t. XX, p. 1, est en tout semblable à un ivoire placé sur la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (Évangéliaire latin n° 1118, supplément latin) et à un ivoire du Musée germanique de Nuremberg dont je possède un moulage.

La ressemblance des ivoires de Berlin avec les diptyques consulaires me porte à croire qu'ils ont été exécutés en Italie par quelque artiste latin ou grec dans ce style appelé « art romain » ou « gréco-romain ». On y remarquera la pose des anges dont la tournure est encore antique et la coiffure de la Vierge qui est arrangée selon les usages adoptés par les byzantins. Cette coiffure consiste en une étoffe rayée enveloppant la tête et recouverte par un manteau-voile dont les plis sont symétriquement disposés sur le front comme dans certaines figures antiques. On pourra utilement comparer les ivoires dont il s'agit avec d'autres gardés dans les musées et trésors, notamment avec : 1° le fragment qui est au British Museum de Londres sur lequel est un ange en pied, morceau d'une belle exécution publié dans les « Annales archéologiques », t. XVIII, p. 33; 2° la muse et le poëte de Monza publiés aussi dans les « Annales », t. XXI, p. 289; 3° les plaques qui ornent le siége épiscopal de Ravenne, que j'ai vu en 1853 et qui a été publié malheureusement d'une façon défectueuse (Bacchini, édition du « Liber pontificalis » d'Agnelli, Modène 1708; « Grèce moderne » de M. Didot; « Album » de M. Dusommerard, etc.).

Je passe maintenant à l'examen des sujets. Une des deux feuilles du diptyque représente le Christ entre deux apôtres qui ne peuvent être que saint Pierre et saint Paul, si bien reconnaissables à leur type qu'on peut dire avec certitude que saint Pierre est à la droite du Christ et saint Paul à sa gauche. Jésus bénit et tient un livre fermé pareil à peu près à ceux que tiennent quelques-unes des figures du siége de Ravenne. Saint Pierre lève une main en signe d'adoration. C'était jadis un usage très-fréquent de représenter le Christ entre les apôtres ou seulement entre saint Pierre et saint Paul. Souvent aussi la scène offrait un intérêt plus saisissant lorsque le divin Sauveur donnait à saint Paul un livre ou cartel, c'est-à-dire la loi qu'il était chargé d'annoncer et d'expliquer, et à saint Pierre le livre de la loi qu'il était chargé d'appliquer et d'exécuter, ou une croix et les clefs, attributs et symboles de sa puissance souveraine. C'est ce qu'on voit sur tant de belles et anciennes sculptures à Rome, Ravenne, Milan, Vérone, Venise, Arles, en Algérie, etc., sur les couvertures de deux Évangéliaires du IXe siècle conservés en France, l'un à la Bibliothèque nationale de Paris (Évangéliaire de Charles le Chauve, n° 323), l'autre à l'église de Notre-Dame, ancienne cathédrale de Noyon, et encore sur des monuments du Moyen-Age, dans les vitraux de Lyon, au tympan d'une église de Barcelone, dans les fresques d'une église de Suède, etc.

La seconde feuille du diptyque de Berlin, celle qui est publiée ici, représente la sainte Vierge assise, tenant devant elle sur ses genoux l'enfant Jésus



qui bénit et tient un livre roulé. Deux anges se tiennent à côté : c'est le cortége habituel de la Mère de Dieu, qu'on peut bien saluer ici du titre de « Sedes sapientiæ ». Sur un pareil sujet les Grecs font quelquefois tenir aux anges une banderole où on lit : Salut parce que tu es le siége royal ; — salut parce que tu portes celui qui porte tout. »

On voit ainsi deux anges près de la sainte Vierge sur le bel ivoire grec qui a été publié dans les « Annales archéologiques », t. XVII, p. 363, appartenant aujourd'hui au comte Stroganoff, et sur le bénitier de Milan publié aussi dans les « Annales », t. XVI, p. 272. Je remplirais un volume si je voulais citer tous les exemples que je sais exister encore; qu'il me suffise de mentionner quelques belles mosaïques grecques de Rome, Venise, Trieste et de la Sicile, ainsi que les sculptures et vitraux de la cathédrale de Chartres, un des monuments les plus splendides du Moyen-Age, qui nous permet de juger comme on s'entendait à cette époque pour glorifier le Christ et sa bienheureuse Mère. En effet, si vous vous présentez devant la principale façade à l'occident, vous voyez au-dessus de la porte centrale un Christ glorieux, un Christ « en majesté », comme on disait autrefois, entre les quatre symboles des évangélistes ; d'un côté est l'Ascension, de l'autre est la sainte Vierge et l'enfant Jésus entre deux anges inclinés, d'un très-beau style roman. Au pignon du même portail, la Mère de Dieu, tenant son divin enfant dans les bras, est encensée par deux anges. Entrez par la grande porte, vous apercevrez au fond de l'abside, à la fenêtre centrale, la sainte Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, toujours entre deux anges; retournez-vous vers l'occident, vous verrez le même sujet dans un autre vitrail au-dessus de la grande porte; faites le tour de l'église, vous verrez dans le bras méridional la sainte Vierge en pied tenant l'enfant Jésus, entre les quatre évangélistes portant chacun un prophète; remontez l'église du même côté, vous verrez dans le bas côté du chœur cette curieuse et archaïque peinture surnommée « Notre-Dame de la belle verrière » : la Vierge assise tient l'Enfant sur ses genoux devant elle et est entourée d'anges au nombre de quatorze. Ce n'est pas tout : d'autres vitraux nous montrent encore la Vierge et l'enfant Jésus, et le même sujet se voit encore à l'extérieur, sculpté sur les pignons des portails latéraux et ailleurs.

J'ai mentionné tout à l'heure une des feuilles d'ivoire qui ornent un manuscrit appelé « l'Évangéliaire de Charles le Chauve » ; nous publions ici celle qui orne la partie postérieure : on voit qu'elle représente aussi la Vierge et l'enfant Jésus entre deux anges; le style de cette sculpture diffère de celui des tablettes de Berlin et indique une époque plus rapprochée de nous. M. le

comte de Bastard est d'avis que c'est une œuvre de l'école gréco-franque de Metz du IXe siècle et ajoute que c'est, à sa connaissance, ce que la France possède de plus ancien comme Vierge sculptée. (« Bulletin du Comité des Arts et Monuments »; 1857, p. 695.) Les deux plaques ont été publiées ensemble dans le « Trésor de Numismatique » (bas-reliefs). On trouve dans la même publication la reproduction des plaques en ivoire enchâssées dans la couverture d'un autre Évangéliaire de la Bibliothèque nationale qui représente encore le Christ entre saint Pierre et saint Paul, et la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus, entre deux anges. Ces deux sujets sont, de plus, entourés de sujets de plus petite dimension tirés de l'Évangile, dont la composition rappelle un peu le style des sculptures des anciens sarcophages, ce qui avait fait croire à M. Charles Lenormant que ces ivoires remontaient au IVe ou au Ve siècle; mais cette opinion n'est pas soutenable, ces ivoires, d'une exécution très-grossière, ne pouvant être que de mauvaises copies faites au IXe ou au Xe siècle. On rencontre parfois de pareils ouvrages, comme par exemple une boîte de travail identique publiée par M. Fr. Hahn (« Fünf Elfenbein-Gefässe des frühesten Mittelalters »; Hanovre, 1862).

Enfin, un Évangéliaire conservé dans l'église de Saulieu (Côte-d'Or) porte sur les plats de la couverture deux ivoires sculptés représentant aussi les mêmes sujets qui se voient sur les ivoires de Berlin; c'est une œuvre du Xe siècle qui a été publiée dans les « Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or », t. V, 1858.

En résumé voilà quatre diptyques d'ivoire pareils, quant à la composition des sujets qu'ils représentent, et si l'on songe à la rareté des monuments de ce genre antérieurs au XIIe siècle, on comprendra sans peine quel intérêt s'attache à ceux que j'ai entrepris de décrire.

En examinant les deux ivoires publiés aujourd'hui dans les « Annales archéologiques », j'étais tenté de traiter quelque peu le sujet si attrayant de l'iconographie de la sainte Vierge pour lequel j'ai réuni de nombreux matériaux; mais il me serait difficile de donner même un résumé succinct de ce sujet si vaste dans le peu d'espace dont je puis disposer ici; d'ailleurs, plus j'y réfléchis et moins je comprends qu'on puisse, en cette matière, écrire un travail spécial. Il me semble qu'il serait plus rationnel de faire une étude des « Images de Notre-Seigneur et de Notre-Dame », sauf à signaler ce qui est vraiment particulier à chacun. Comment, en effet, parler des figures de la Vierge qui se trouvent sur les quatre diptyques groupés ci-dessus, sans s'occuper d'abord des représentations du Christ, et, si on ne mentionnait celles-ci qu'accessoirement, serait-ce bien convenable?

Lorsqu'on étudie les anciens monuments chrétiens de toute espèce, on rencontre à chaque instant les figures du Christ et de la Vierge en corrélation. Qu'on me permette d'ajouter aux quatre monuments que je viens de citer quatre autres qui, par leur matière et leur destination, méritent d'en être rapprochés : ce sont d'abord trois couvertures de manuscrits ornées de figures en émaux cloisonnés, conservées à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise; sur la première on voit d'un côté la figure du Christ en pied et entourée de douze médaillons contenant les bustes de l'archange Gabriel, du prophète Élie et de dix apôtres, et, de l'autre côté, la figure de la Mère de Dieu également en pied, les mains déployées devant la poitrine et entourée de douze médaillons représentant un ange, neuf saints apôtres et évêques et deux saintes. Le Christ et la Vierge sont figurés de même sur la seconde couverture, accompagnés chacun de dix saints en buste. Sur la troisième il y a d'un côté le Christ en croix vêtu d'une longue robe sans manches, et de l'autre côté la Vierge en pied, les bras étendus, entourés chacun de dix médaillons.

Le quatrième objet que je veux signaler est un diptyque en ivoire du Musée Barberini, publié dans le troisième volume de l'ouvrage de Gori. On y voit le Christ en pied entouré de dix sujets : Nativité de Jésus adoré par les bergers et les mages, Baptême, Rameaux, Transfiguration, Crucifiement, Déposition de croix, Ensevelissement, Résurrection, Ascension, Pentecôte. Sur l'autre feuille est représentée la Vierge en pied portant l'enfant Jésus, entre dix sujets : la Rencontre d'Anne et de Joachim à la porte dorée, c'est-à-dire la Conception, puis la Nativité de la sainte Vierge, la Présentation de la sainte Vierge au temple, l'Annonciation, la Visitation, la Présentation de l'enfant Jésus, le Sommeil ou Assomption et trois autres sujets.

Ces quatre objets sont byzantins.

La personne de la sainte Vierge est tellement de l'essence de la religion chrétienne et liée si intimement aux grands mystères de la Rédemption que je ne me rends pas bien compte de l'examen isolé que l'on fait parfois de ses images dans des scènes racontées par les évangélistes et des distinctions subtiles qu'on fait à son sujet. Mais pour traiter ces questions il me faudrait critiquer quelques ouvrages récemment publiés et je ne veux pas entreprendre en ce moment cette besogne délicate et peut-être inutile, les anciens monuments figurés intéressant un si petit nombre de personnes.

JULIEN DURAND.

LES REPAS CHRÉTIENS[1]

LES OUBLIES

Quelle fut la nature du gâteau qui remplaça, ainsi que nous l'avons indiqué dans un précédent article, le long cortége d'offrandes de la primitive Église? La même apparemment que celle du pain dont on formait l'hostie. Nous trouvons en effet cette assimilation clairement établie dans un Bénédictionnaire manuscrit du IXe siècle au jour de la nativité de saint Grégoire[2], dans une prière où les mots « oblata » et « hostia » signifient la même chose.

Mais sur la nature de l'hostie les auteurs sont loin d'être d'accord.

Le Père Sirmond se prononce pour le pain ordinaire encore employé aujourd'hui par les Grecs; le cardinal Bona incline vers la même opinion, tandis que Mabillon tient pour le pain azyme[3] tout en convenant qu'on a pu consacrer du pain levé, mais quelquefois seulement, et dans des circonstances exceptionnelles. Pour le premier, c'est entre les années 867 et 1054 que l'usage du pain sans levain a été introduit dans l'Église latine,

1. Voir les « Annales archéologiques, » volume XIII, page 85.

2. « Benedictio super oblata. — Hostias, Domine, quas nomini tuo sacrandas offerimus. » (Bibl. nat. Fonds Saint-Germain, Latin n° 165.)

3. SIRMOND : « Disquisitio de Azymo » à la fin de l'ouvrage intitulé « Jacobi Sirmondi... historia pœnitentiæ publicæ », petit in-8° avec figures. Paris, M. DC. LI. — MABILLON : « Domini Johannis Mabillonii... dissertatio de pane eucharistico, azymo ac fermentato », contenant en outre une lettre du cardinal Bona et un opuscule de l'évêque espagnol Eldefonsus. In-8° avec figures, Paris, M. DC. LXXIV.

Dans cette discussion, qui est plutôt une querelle de mots qu'une question doctrinale, nous partageons presque l'incertitude du cardinal Bona, hésitant devant l'obscurité des textes, qui se donnent bien de garde de définir des mots sur lesquels tout le monde s'entendait. Donnons-en un exemple : saint Ambroise applique les mots « panis usitatus » à ce qui sera l'hostie. — « Panis usitatus! » pain usuel; pain domestique; pain levé, dit Sirmond. — Non, reprend Mabillon : « Panis usitatus! » c'est le pain accoutumé pour chanter messe; ce n'est encore que du pain, de la matière vile, et tout à l'heure ce sera Dieu.

après le schisme de Photius et la séparation des deux Églises. Pour le second, celui-ci fut employé par l'Église dès le temps des apôtres, lesquels imitèrent en cela Jésus-Christ qui célébra la Cène avec des pains azymes, conformément à l'ancienne loi[1].

Mais entre nos deux auteurs la discussion cesse dès qu'il s'agit du XIe siècle. C'est à cette époque que le pape saint Léon IX prend la défense des pains azymes comme traditionnels dans l'Église latine, contre les Grecs qui lui en reprochent l'emploi, et cela suffit pour l'objet que nous nous sommes proposé.

La matière de l'hostie, forme nouvelle de l' « oblata » et de l'agape, c'est l' « oblée » qui se prononçant « oublée », d'après cette règle invariable de la transformation de l'*o* latin en *ou* français, finit par s'écrire de même :

N'ot à l'autel que lui, et Dieu qu'il sacrifie,
Es mains tint le calisse et l'oublée a saisie,

dit Graindor en 1185 dans la « Chanson d'Antioche » citée par M. le comte de Laborde dans son glossaire à l'article « oublies[2] ».

De sur l'autel a pris l'oublée
Que li prestre avoit sacrée,

dit encore un poëte cité par Du Cange.

Enfin cette assimilation entre l'oublie et l'hostie, consacrée ou non, est encore indiquée avec plus de précision dans ce passage donné par le même : « Il y en a qui méprisent les eulogies que nous appelons oblées ou hosties[3]. »

1. Un fait pour le moins étrange, c'est que lors du schisme de Photius, parmi les reproches assez futiles que les Grecs adressent aux prêtres latins, comme de se raser par exemple, il n'est nullement question des pains azymes. Ce nouveau motif de querelle ne vient que plus tard, sous Leon IX.

De plus dans le Bénédictionnaire du IXe siècle que nous venons de citer, nous trouvons, parmi les recommandations faites au sous-diacre avant son ordination, celle de ne poser sur l'autel que la quantité d'oblations nécessaires au peuple présent, afin que rien de pourri ne reste dans le ciboire. « De ipsis oblationibus tantum debet in altari poni quantum populo possit sufficere ne quid putridum in sacrario remaneat. » Or le pain fermenté est seul putrescible.

Nous rappellerons aussi le mot « fermentum » cité dans notre précédent article.

2. « Notice des Émaux, Bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre », par M. de Laborde. — Deuxième partie. Documents et glossaire. Un volume in-8°. Paris, 1853.

3. Sunt qui depravant Eulogias quas vocamus oblias seu hostias. « Gaufridus vosiensis ». Du Cange, Art. « Oblia. »

Nous n'oserions apporter comme preuve de la similitude de l'hostie et de l'oublie une des branches du roman de Renart, parce qu'il y a un peu trop de toutes choses dans l'église où

Cette transformation d'oblata en oublie se remarque également dans le nom du diacre chargé du service des oblations, qui appelé « oblationarius » dans Baronius, finit par porter le nom d' « oblayerus » d'après Du Cange.

Renart gave d'oublies et grise de vin Primaut, son compagnon et sa victime. Qu'on nous pardonne cependant en faveur de l'étrangeté de l'œuvre d'apporter une quasi-preuve en racontant brièvement « si comme Renart fit Primaut le frere Ysingrin prestre. »

Si vos conteron d'un Provoire
Qui passoit au travers d'un plain
Une boiste porte en son sain
Qui toute etoit d'oublée plaine.

Le prêtre perd la boîte, et Renart

La boiste ovri, si i trova
Moult bien cent oublées ou plus
Et il les menja sans refus,
Toutesfois quatre qu'il emporte.
. . . .
En sa bouche tient les oublées
Qui furent en deux plois doublées.

Ayant ainsi les oublies au museau, maître Renart chemine en quête de quelque nouveau tour à jouer, lorsqu'il rencontre Primaut, louveteau de plus d'appétit que de sens, qui, le ventre creux, cherchait pâture. Renart de lui offrir les deux minces oublies, qui ne font qu'aiguiser la faim de Primaut. Nos compères conviennent d'aller là où l'on doit trouver de si bonnes oublies, et ils courent

Tant qu'ils sont au moustier venus,
Dont li Prestres fu chapelains,
Dont la boiste chai des mains.

Après s'être creusé un chemin sous le perron

A grand plenté y ont trovées
Oublees bien envelopees
Dedens une blanche toaille.
Primaut qui durement baaille
Por la fain qui si le destraint
La toaille prent, s'es ataint,
Si les ot plus tôt desnoees
Que l'en eut les mains tornées,
La boiste en a bien delivrée.

Puis ils prennent dans la huche

Pain et vin, et char et poisson,

et Primaut met le couvert sur la nappe même de l'autel,

Or estent la toaille ci.
Que tu vois desus cel autel.

et grisé par son compagnon veut chanter la messe. Renart lui objecte qu'il n'est pas tonsure, mais il

Garde derrier l'autel Saint-Jacque
Tantot a trovée une aumoire
. . . .
L'a dedens un rasoir trové

Ainsi pour nous, l'agape devenue oblata se transforme en oblée. — Mais comment était celle-ci? Les statuts de Cluny vont nous le dire dès le commencement du XII[e] siècle. Elle se fabriquait dans un fer gravé en y étendant de la farine très-fine ou mieux une légère couche de farine. Appelée



SAINT VENTZESLAS FABRIQUANT DES HOSTIES[1].

Qui moult étoit bien afilé
Et uns cisiaux et un bacin
De laton bon et cler et fin.

La tonsure donnée, Primaut se revêt des habits ecclésiastiques et entonne la messe à plein gosier tandis que Renart sonne les cloches à toute volée. On accourt au bruit; Renart se sauve en étoupant le trou par où il est entré, et maître Primaut ne parvient à fuir qu'après avoir reçu mainte volée; mais il emporte son costume qu'il va vendre à la foire voisine.

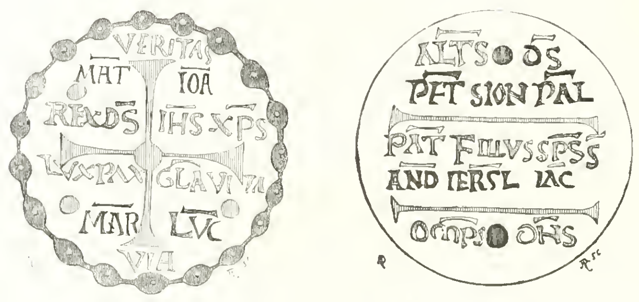
La fin de cette trop joyeuse nouvelle se passe-t-elle dans une église, et les oublies qui y jouent un si grand rôle sont-elles des hosties? Nous n'oserions décider, car si nous voyons l'autel, sa nappe, les cloches et la profanation de la messe, nous trouvons aussi « char et poisson » qui ne se rencontrent guère en une credence d'église.

1. « Vie des saints. » Manuscrit italien du XIV[e] siècle, appartenant à M. l'abbé Grimaux, curé de l'Isle-Adam.

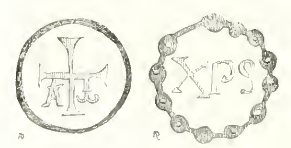
« nuée » ou « nieule » par les gens de la langue romane, elle portait chez nous (hommes de la langue d'oil) le nom d'oblée[1].

De plus dans l'inventaire dressé en 1222 des ornements trouvés en 1214 dans l'église de Sarum, nous trouvons trois paires de fers pour fabriquer les oblées[2].

Mais dès le XIe siècle l'hostie se cuisait déjà entre deux fers, ainsi que le prouve la « vision d'Eldefonse » publiée par Mabillon à la suite de la dissertation sur les azymes. Après avoir dessiné la double figure de l'hostie qui lui apparut un dimanche de novembre 845, Eldefonse écrit : « Ces deux roues



GRANDE HOSTIE DU IXe SIÈCLE.



PETITE HOSTIE DU IXe SIÈCLE.

gravées par deux fers appartiennent toujours à un même pain, faites entre ces deux fers[3] ». Plus loin traitant de la fabrication de plusieurs hosties à la fois,

1. « Vel ea quæ in ferramento characterato de conspersione farinæ tenuissimæ fiunt, et ab hominibus romanæ linguæ « nebulæ », a nostratibus appellantur « Oblatæ. » — « Udalricus Consuet.. Cluniac.. », L. I, cap. 49. — Du Cange, art. « oblatæ. » Édit. de 1840.

2. « Item iij paria ferorum ad oblatas faciendas. » — « The church of our fathers », by Daniel Rock, 3 vol. in-8° en 4 tomes. London. M. D. CCC. LIII. Troisième vol., deuxième partie, page 105.

3. « Igitur istæ duæ rotæ duobus ferris incisæ ad unum panem pertinent semper, inter utramque partem factæ. » — « Revelatio quæ ostensa est episcopo », à la fin de la dissertation de Mabillon citée plus haut, page 274. Note 3.

Le texte qui a servi à Mabillon était la copie d'un manuscrit du Vatican envoyée par le cardinal Bona. Comme le manuscrit original n'est que du XIIIe siècle, Mabillon cherche à prouver

notre auteur parle encore d'un seul fer, mais grand. Ce passage, rapproché de celui que nous venons de citer, indique qu'il s'agit d'un moule à doubles palettes.

De ce que l'oublie usurpe au Moyen-Age le nom de l'hostie, nous concluons que les offrandes parmi lesquelles cette hostie était choisie se composaient d'oublies ; agissant ainsi par déduction, car aucun texte ne vient nous en fournir une preuve certaine. Cependant, à défaut de ces preuves, nous apportons des analogies presque équivalentes.

Ainsi ce sont bien des oublies que ces hosties de nombres et de dispositions différentes dont parle Eldefonse.

De plus, il existait au Moyen-Age un droit d'oublie payé par les vassaux à leur seigneur, droit transformé en une petite redevance en argent, « oblia nummorum », mais consistant aussi quelquefois en un grand pain, ainsi que le constate une charte de 1262 [1].

Enfin les oublies formaient, le dimanche en carême et les jours de fête, un des mets les plus recherchés, on doit le croire, des monastères et des colléges de chanoines. Et ces oublies ne sont-elles pas la figure des oblations dont se nourrissait le clergé d'après les Capitulaires et les textes déjà cités?

D'après l'ordre de Cluny on ne devait rien manger au réfectoire avant que la lecture ait été commencée, et que l'oublie ait été reçue des mains du prêtre [2].

Le « Monasticon Anglicanum » cite même la quantité de grain qui devait être convertie en oublies pour le dîner de chaque dimanche de carême et la cène du Seigneur qui se célébrait le jeudi saint, et règle à quatre oublies ce qui devait être servi à chaque moine les jours de fête [3].

à grand renfort de science que cet écrit n'est point apocryphe et appartient réellement aux temps voisins de Charlemagne. Une version de la fin du IXe siècle que nous avons trouvée à la Bibliothèque nationale vient lever toute incertitude à cet égard. Ce manuscrit (« Paschasius Radertus in Eucharistia. » Ancien Fonds latin, n° 2855) ne contient que les doubles figures de la grande et de la petite hostie que nous publions. Celui du Vatican doit offrir les plans des dispositions données aux hosties offertes en plus ou moins grand nombre à Pâques, à la Pentecôte et autres jours, car Mabillon a publié ces plans que le texte du IXe siècle indique.

Cet opuscule d'Eldefonse est fort important pour l'histoire réelle et symbolique de l'hostie, aujourd'hui surtout qu'il est prouvé qu'il appartient réellement au IXe siècle.

1. Du Cange.

2. « Nihil omnino comedit antequam sit incepta lectio, et antequam de manu sacerdotis oblatam accipiat. » — « Ord. Cluniac. » — Du Cange, art. « Oblatæ ».

3. « ...Item singulis diebus Dominicis in quadragesima dimidium præbendarium frumenti de granario ad oblatas ad cœnam, et dimidium similiter in cœna Domini ad idem. In crastina omnium solemnitatum, in quibus oblatæ ad cœnam deferuntur, mittit elemosynarius singulis eorum, sicut singulis monachis apponi solet, hoc est quatuor oblatas. » « Mon. Angl. » T. I, p. 419. — Du Cange, art. « Oblatæ ».

Enfin une charte d'Eudes de Sully, évêque de Paris, en 1202, établit ce qu'il sera servi d'échaudés, d'oublies et de vin aux clercs de la ville la veille de l'Ascension[1].

Nous venons de voir l'oublie sur l'autel, consacrée pour la communion; l'oublie le dimanche sur la table des clercs apportant quelque variété dans la maigre pitance du carême, et conservant la tradition des agapes; voyons-la maintenant jouer un rôle dans le drame liturgique.

Dans l'Église de Rouen, le jour de la Pentecôte, lorsqu'à la messe l'on « entonnait le « Veni Creator » les serviteurs du trésorier placés dans les « galeries sous la tour, devant le crucifix, et même au-dessous du chœur « autant que possible, jetaient des feuilles de chêne, des « nieules » et des « étoupes enflammées en grande quantité; et au « Gloria in excelsis » ils lan- « çaient vers le chœur des petits oiseaux avec des « nieules » nouées aux « pattes, et cela sans cesser jusqu'à la fin de la messe; le temps de l'évangile « excepté. Les frais étaient supportés par le trésorier et le chapitre par égale « portion[2] ».

Cette cérémonie que Legrand d'Aussy trouve entachée de superstition[3], nous montre : dans les étoupes la figure du Saint-Esprit descendant sur les Apôtres; dans les oiseaux, qui étaient quelquefois des colombes[4], la représentation ordinaire de la troisième personne de la Trinité. Quant aux « nieules » ou oublies, elles nous font penser malgré nous à la manne tombant dans le désert, quoique celle-ci soit plutôt la figure de l'Eucharistie que celle du Saint-Esprit.

Pour les feuilles de chêne, elles doivent remplacer les fleurs de cou-

1. « Panes qui eschaudati dicuntur et oblatæ, et vinum quæ solent reddi clericis Parisiensibus, in vigilia Ascensionis. » « Mon. Ang. », t. I, p. 419. — Du Cange, art. « Oblatæ ».

2. « Et dum incipitur « Veni Creator », projicientur per familiares thesaurarii existentes in deambulatoriis inferioribus turris, ante crucifixum, scilicet inferius et quam poterunt infra chorum, folia quercuum, nebulas, et stupas ardentes in magna quantitate. Et a « Gloria in excelsis » emittent volare versus chorum aves, parvas et mediocres cum nebulis ligatis ad tibiam in competenti numero, et continuabunt præmissa usque ad officium missæ, nec cessabunt, nisi dum dicetur evangelium. Et hæc omnia fient expensis thesaurarii et capituli, æquis partibus. » — « Ordinarius MS Ecclesiæ Rotomagensis. » — Du Cange, art. « Nebulæ ».

On voit aisément la place qu'occupaient les serviteurs du trésorier. Ce devait être la partie de la galerie haute du transept qui regarde l'entrée du chœur, surmontée d'un crucifix, et près de l'un des piliers de la tour centrale, à l'angle de la nef et de l'un des croisillons du transept.

3. « Histoire de la vie privée des Français », t. II, p. 294 et passim. Édit. de 1815.

4. D. Martène rapporte avoir lu dans la vie de saint François de Sales qu'une colombe lancée le jour de la Pentecôte se reposa sur l'épaule du saint évêque. — « Tractatus de antiqua ecclesiæ disciplina », page 543. Un volume in-4°. Lugduni, M. D. CC. VI.

leurs diverses qui, selon Jean d'Avranches, archevêque de Rouen, signifient les dons de l'Esprit-Saint [1].

Dans l'Ordinaire de l'Église de Lisieux nous retrouvons à la Pentecôte ce double symbolisme des étoupes et des fleurs. Les nieules, nous les retrouvons aussi dans l'Église d'Havraincourt au milieu du xve siècle et dans plusieurs autres [2].

Ces nieules ou oublies introduites avec tant de persistance au milieu des cérémonies de la Pentecôte doivent avoir un sens qui nous échappe ; à moins que, conservant celui que nous leur avons attribué, elles ne représentent, jointes aux fleurs, l'union des deux biens descendus du ciel, la grâce de Jésus-Christ et les dons de l'Esprit-Saint. Hypothèse possible, car les offices des deux jours de Pâques et de la Pentecôte sont presque semblables.

Enfin l'Église de Rouen, que Lebrun Desmarettes loue d'avoir conservé l'ancienne liturgie plus longtemps que d'autres, pratiquait encore en plein XVIIIe siècle, au jour de Pâques, les agapes représentées par une distribution d'oublies. « Dans toutes les paroisses de Rouen, le jour de Pâques, à la sortie « de la messe, on distribue aux fidèles, au milieu ou vers le bas de la nef des

1. D. Martène, « Tractatus de antiqua ecclesiæ disciplina », page 643. Un vol in-4°. Lugduni, M. D. CC. VI.

Une Bible en figures, manuscrit du xive siècle français par le texte, mais italien par les miniatures, nous donne quelques éclaircissements sur tous ces symboles.

Ce MS. (Bibliothèque nat. Supp. français, 632 [4]) porté sur l'inventaire du roi Charles V, et ayant appartenu à la reine Jeanne d'Évreux, représente chaque fait de l'ancienne loi, accompagné de sa figure dans la loi nouvelle, avec glose explicative.

Le Fait. — Les Juifs reçoivent la manne sous la forme des cailles dont parle l'Écriture.

La Figure. — Jésus-Christ parle à des hommes à genoux, tandis que des fleurs tombent du ciel. On lit au-dessous : « Ce que dex a pluist la mâne as fils Isrl (Israël) senefie Ihu Cst (Jésus-Christ) q' pluit la manne de l'évangile et la sainte char et son sanc et sa dotrine à son peuple et cil la reçoivent. »

Une autre Bible de la même bibliothèque représente comme figure de la manne, Jésus-Christ lui-même debout devant un autel recouvert d'un ciborium, et faisant communier deux hommes à genoux. « Ce signifie que Dieu a donné aus siens sa grâce et la cognoisance de la divinite et de la sainte escripture et que de son corps et de son sanc il a nourris et soustenus. »

« Biblia sacra ». Bib. nat. Ancien Fonds français, 6,829.

Nous recommandons aux peintres-verriers les 33 premiers feuillets de ce MS. Ils y trouveront 528 miniatures fort remarquables du xive siècle italien. Les 2,672 autres qui occupent les 167 derniers feuillets ne sont malheureusement que des enluminures du xvie siècle, fort grossières ou inachevées.

2. « Lettres de rémission ». — Du Cange, art. « Oblatæ ». Dom Martène cite les Églises de Senlis et de Saint-Martin de Tours comme admettant à la Pentecôte le symbolisme des fleurs.

Lebrun Desmarettes cite l'Église de Saint-Agnan d'Orléans où l'on jetait encore de son temps (en 1718) du haut de l'église en bas, du feu, des etoupes, des fleurs et des oiseaux.

« églises, une agape d'oublies grandes comme les deux mains et épaisses « environ comme un liard et du vin dans une coupe, avec une serviette pour « s'essuyer la bouche après avoir bu[1] ».

Cet usage cité dans la vie de saint Ausbert, archevêque de Rouen[2], mais depuis longtemps tombé en désuétude, se conserve encore à Dieppe et dans ses environs, ainsi que nous l'écrit M. l'abbé Cochet[3]. Cependant nous nous rappelons avoir, dans notre enfance et chez nos grands parents attachés aux vieilles coutumes, célébré la « cœna Domini » avec les grandes oublies plates désignées par Lebrun Desmarettes, oublies dont nous avons retrouvé et possédons un moule.

GAUFRES. — NIEULES, ETC.

Maintenant que nous avons fait l'histoire de l'« oublie ecclésiastique », s'il est permis de parler ainsi, il nous faut dire un mot de l'« oublie civile » pour expliquer les différents noms que cette pâtisserie a reçus d'après sa forme.

Nous avons déjà parlé plus haut des « nieules » ou « niules ». Mais le passage d'Udalric, que nous avons cité d'après Du Cange, assimile les nieules aux oublies, ne voyant de différence que dans les noms, tandis que les Coutumes manuscrites du monastère de Solignac les distinguent clairement[4]. Les anciens statuts de Saint-Quentin en font autant, ainsi que D. Martène dans les « Anciennes disciplines de l'Église... ». Quant à ce qui différencie les

1. Moléon, « Voyages liturgiques », p. 421.

2. A la fin de la messe solennelle célébrée à Rome par les Arméniens orthodoxes, le soir du samedi saint, on distribue encore de petites oublies rectangulaires. Leur dessin tout moderne représente l'agneau sans nimbe couché sur la croix qui repose elle-même sur le livre aux sept sceaux. Au lieu de la croix processionnelle, l'agneau ne soutient plus que la haste d'une banderole.

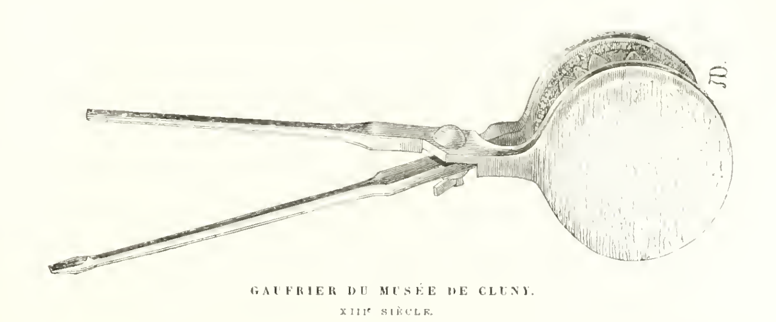
3. A Dieppe, la bénédiction des oublies se fait le lundi de la semaine sainte : puis deux chantres en rochet vont distribuer celles-ci « per domos parochiæ » dans un panier à pain bénit recouvert d'une serviette blanche. Portant en même temps un seau d'eau bénite et son goupillon, ils commencent par asperger la maison, puis offrent des oublies à chacun des membres de la famille, même aux personnes assises dans les cafés ou les cabarets. Une tirelire attachée au panier reçoit les offrandes qui forment un des revenus des vicaires des paroisses. Ces oublies sont consommées le dimanche après la messe où il ne se distribue point de pain bénit. Dans les campagnes, cette distribution est faite le samedi saint et le dimanche de Pâques par le clerc qui, en échange, reçoit ses « œufs de Pâques ».

4. « ...Ad cœnam nebulas et oblatas et tria ova ». « In Consuetudinibus MSS. monasterii Solemniac. ». Du Cange, art. « Nebulæ ».

oublies et les nieules, les vers suivants cités par Du Cange l'expliquent suffisamment :

> Aeris est nubes, nebulæ de flumine surgunt,
> Ac panis nebula tibi subtilissimus extat.

Ce pain aussi aérien que le nuage et que la vapeur qui le matin s'élève des eaux, c'est la nieule, plus légère que l'oublie et pouvant ainsi être attachée aux pattes des oiseaux que l'on lançait le jour de la Pentecôte.



GAUFRIER DU MUSÉE DE CLUNY.
XIII[e] SIÈCLE.

Plus lourde que l'oublie était la gaufre ou l'oublie renforcée [1] qui dès le XII[e] siècle, se criait avec les nieules dans les rues de Paris, à l'exclusion de l'oublie encore réservée peut-être aux usages religieux. Nous trouvons en effet dans le Dictionnaire de Jean de Garlande que, pendant la nuit, les crieurs annonçaient les nieules, les gaufres et les rissoles qu'ils portaient dans des corbeilles, recouvertes d'un linge blanc, et que les corbeilles, suivant ce qu'elles contenaient, étaient accrochées aux fenêtres des clercs qui les avaient gagnées [2].

1. « Chaudes oublies renforcies, galetes chaudes, eschaudez ». « Crieries de Paris. »

2. « Præcones nebularum et gafrarum pronunciant se, nocte, (habere) nebulas et gafras et artocreas vendendas, in calatis velatis manutergio albo. Calati vero ad fenestras clericorum suspenduntur, perditi senione.

« Arthocreas dicuntur « roissoles » ab « artos » quod est panis et « creas » quod est caro, quia fiunt de carne minuta et pane. — Senio, onis, dicitur numerus senarius gallice « hasart ». (C'était le coup de six au jeu de des, et chez les Espagnols l'as ou coup unique. Ce mot de hasard ou plutôt d'azar, vient de l'espagnol *el azar*, ou de l'italien *la zara*. — Genin, « Recréations philologiques ».) — « Collection de documents inédits. Paris sous Philippe le Bel... » publié par H. Géraud. Deuxième appendice, p. 592.

Le poete Guillaume de Villeneuve délaye encore cette même idée dans les vers suivants :

Le soir orrez sans plus attendre,
A haute voix sans délaier.
Diex ! qui apèle l'oubloier?
Quant en aucun leu a perdu,
De crier n'est mie esperdu,
Près de l'uis crie ou a esté :
Aïde, diex de Maisté!
Com de male eure je fui nez !
Com par sui or mal assenez [1] !

Les gaufres, qu'un document de 1433 cité par M. Léon de Laborde en son Glossaire orthographie « Waufres », ont reçu ce nom à cause de leur ressemblance avec le rayon de miel qui sort de la ruche, lequel était jadis appelé ainsi du radical allemand « Wabe », qui signifie ruche à miel.

Ainsi se trouve contredite l'étymologie que proposait un archéologue, aussi plaisant que paradoxal, qui voulait faire venir de goinfre le nom de ces pâtisseries qui réunissent en une bouchée plus substantielle un grand nombre de ces nieules trop légères pour des appétits goulus.

Mais à mesure que nous avançons vers notre époque, la mode s'étant plu à multiplier les noms d'une pâtisserie tenue en haute estime, nous nous trouvons en présence de mots qui ne disent rien à la pensée, et nous partageons l'embarras des écrivains qui s'occupent de l'histoire des étoffes au Moyen-Age. Ainsi nous trouvons mentionnées dans les statuts de Charles VI [2] des grandes oublies, des « oublies de supplications » et des « oublies d'Estrées » ou d' « Étriers ». Secousse, publicateur de ces statuts en 1750, entend désigner les « gaufres » par les « oublies de supplications » et les « petits métiers » par les « oublies d'Estrées », apportant ainsi une désignation nouvelle qui, pour nous, ajoute encore à l'obscurité qui régnait déjà au XVIIIe siècle. Enfin dans les privilèges des maîtres pâtissiers, imprimés en 1753, ces dernières oublies portent encore un troisième nom, celui d' « oublies de Tours ».

Quoi qu'il en soit de tous ces noms qui ne peuvent désigner qu'un gâteau compris dans une des trois classes suivantes, la gaufre, l'oublie et la nieule, nous dirons ce qui se fait encore aujourd'hui, espérant acquérir ainsi des droits à la reconnaissance des archéologues futurs, à qui notre XIXe siècle donnera avec son éclectisme assez de problèmes à résoudre.

1. « Documents inédits ». Id. Page 257.

2. « Ordonnances des rois de France », par M. Secousse, vol. in-f°. Paris. Imprimerie royale. M. D CC. L.

Aujourd'hui nous ne connaissons plus guère que la « gaufre », rectangle bordé et fretté rectangulairement de nervures saillantes, et le « plaisir » qui, sous la forme d'un cornet largement évasé, portant un nom passablement philosophique, remplace la « nieule » plus légère que le nuage[1]. Il existe cependant une troisième espèce de pâte qui, intermédiaire entre les deux autres et légèrement gaufrée de nervures se coupant à angle droit, se roule en cylindre creux, et portait jadis le nom de « canon de la reine de Hongrie ». Louis XVI en changea, dit-on[2], et le nom et la forme, à cause de son mariage avec Marie-Antoinette[3]. Quant au nom, il est possible qu'il en ait été ainsi à la cour; mais en province il en fut autrement. Nous nous rappelons qu'à une époque où nous connaissions plus le goût que le nom des choses, les vieilles gens désignaient sous ce nom de « canons » cette pâtisserie moins pacifique qu'elle ne le semblait.

Quant à la forme, c'est différent, car « le plaisir » et le « canon » existent encore simultanément de nos jours, ce dernier n'étant du reste connu à Paris que sous le nom de « gaufre » qui lui fut donné sans doute sous Louis XVI.

Enfin notre époque a voulu aussi apporter sa page à cette longue et vénérable histoire; et la sainte oublie, elle l'a roulée en « cigare », lui don-

1. Notre ami, M. Alfred Ramé, nous a rapporté d'une auberge d'Alsace, qu'il recommande aux archéologues, mais non aux gourmets, le croquis de « plaisirs » formes d'oublies rectangulaires qui portent la date de 1626 et comme ornement le monogramme IHS surmontant trois clous, le tout entouré de guirlandes en fleurons dans le style du XVII[e] siècle.

2. « Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers », par Ch. Ouin-Lacroix. Un volume in-8° avec fig. Rouen. 1850. Page 54.

3. « Les Cris de Paris » par Poisson, publiés en 1774, année de l'avénement de Louis XVI, marié depuis 1770 à Marie-Antoinette, représentent (planche 14) une marchande tenant des plaisirs à la main. La légende est ce cri si cher aux enfants : « Régalez-vous, mesdames, v'là l'plaisir. »

Bouchardon qui, vers 1770, a également publié des « Cris de Paris », ne nous fournit aucun renseignement, tandis qu'Abraham Bosse, dont la pointe si précise accuse avec tant de netteté les moindres détails du costume ou de l'ameublement, se contente de nous donner l'oublayeur, mais non sa marchandise.

Son marchand, jeune garçon à la mine éveillée, une lanterne à la main, ses oublies renfermées dans le « coffin » d'osier qu'il porte suspendu sur l'épaule, crie ses oublies aux fenêtres. Les quatre vers suivants, espèce de prose rimée qui accompagne presque toutes les pièces d'Abraham Bosse, expliquent les inquiétudes de notre oublayeur, inquiétudes que la police fit cesser en 1722 en défendant le cri et le colportage des oublies pendant la nuit.

« Quand je bats le pavé, criant oublie, oublie,
« Je ne redoute point ny les chiens ny les lous,
« Mais je creins seulement, pour ce que je publie,
« Commençant à marcher, l'heure propre aux filous. »

nant par la cuisson la teinte brune de la feuille de tabac. De sorte que les enfants se promènent fièrement, la « nieule « roulée dans la bouche, se donnant des airs de fumeur émérite, et rêvant au jour où ils pourront, eux aussi, s'envelopper d'un nuage de fumée.

Enfin il nous arrive d'Angleterre aujourd'hui de petites gaufres, soigneusement emballées dans des boîtes de fer-blanc, qui portent un tas de noms plus bizarres les uns que les autres.

Mais, malgré tout, cette pâtisserie n'obtiendra jamais la faveur que lui accordait le Moyen-Age. Il y avait dès saint Louis un oublayeur à titre d'office dans les cuisines royales. Celui de Charles VI, en 1383, s'appelait Benoist Bacinet. Les « Comptes de l'hôtel », auxquels nous empruntons ce document, peu important d'ailleurs, mentionnent en 1380 la fourniture de « fers à faire les oublies pour le roy », puis celle d'un « coffin à mettre oublées ».

Ces coffins étaient un objet de luxe, car les mêmes comptes nous montrent que les coffins qui renfermaient les oublies du roi étaient d'argent et fermés avec des clefs de même métal. Les ducs de Bourgogne, qui ne se laissèrent dépasser en aucun luxe par les rois de France, enfermaient aussi les oublies destinées à leur bouche dans des boîtes d'argent ornées de leur devise. Mais monseigneur de Valois, en 1383, n'avait pour ses oublies qu'un coffin de cuir bouilli ferré.

Les boîtes de fer-blanc qui nous arrivent d'Angleterre, enveloppées de papier couvert d'inscriptions en massifs caractères violemment enluminés, sont loin de ces pièces d'argenterie auxquelles l'art donnait un nouveau prix. Nous sommes loin aussi du temps qui a vu naître les oublies, les nieules et les gaufres, et nous ne nous doutons guère aujourd'hui de ce qu'elles ont été dans le passé de l'Église.

Alfred DARCEL.

THÉORIE ET SYMBOLISME

DES TONS DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE[1]

IV.

L'affinité qu'ont entre eux les tons, les modes et les tropes, fait que, dans l'usage ordinaire, on emploie abusivement ces mots comme synonymes; cependant ils sont loin de signifier une seule et même chose. L'étymologie peut servir à démêler le sens de ces expressions appliquées à des choses toutes différentes. Pour nous, le ton « sera l'intonation », l'élévation absolue du chant, le mode « en sera la manière d'être », le système ou « l'arrangement » des intervalles de la gamme; le trope enfin consistera dans « la tournure, la figure », l'allure propre du morceau.

Le ton n'est donc autre chose que le degré absolu d'élévation du son qui sert de fondement au système dans lequel le chant est composé. Le plus ou moins de gravité absolue de l'échelle ne fait pas le mode, mais le ton. Un ton se distingue d'un autre par la différence des degrés sur lesquels s'exécute un même chant. Ce qui définit et nomme le ton, c'est la note la plus grave de son échelle, ou, si l'on veut, son diapason. Le même chant peut être sur des tons divers, pourvu que l'ordre et la valeur de ses intervalles demeurent identiques. Je puis construire une échelle ou un système, en prenant pour fondement ou proslambanomène une corde plus élevée que celle du système canon; soit, par exemple, en lui donnant la valeur du lichanos hypaton D; établissant mon échelle avec la même succession d'intervalles que dans le canon, les degrés seront tous haussés d'une quarte, valeur exacte de A en D, les deux échelles seront identiques et ne différeront qu'en ce que

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 380, et vol. XXVII, p. 32 et 154.

la seconde demandera pour le chant une voix plus élevée. La constitution ou le système étant le même que dans le canon, ces deux échelles seront de même mode, car système et mode signifient la même chose; mais, à cause de la différence d'élévation, ces deux échelles seront d'un autre ton. Ce changement de ton se nomme transposition.

Un seul ton est naturel : c'est celui de la gamme canon, dans laquelle l'*ut* grave vaut 8^3 ou 512 vibrations. Le système de cette gamme, telle qu'elle est dans le canon, donne le mode d'*ut*, et le ton en est dit *ut* naturel; mais, si je fais l'*ut* de 576 vibrations, nombre appartenant au *ré* du canon, ce mode d'*ut* aura été transposé en ton de *ré*. On conçoit aisément que le même mode puisse se transposer de même sur chacun des degrés de la gamme naturelle; il s'ensuit qu'il y aura autant de tons que de degrés possibles; par suite, le nombre des tons est aussi indéterminé que celui des degrés.

Si toutes les voix avaient la même intonation, ou si leur ambitus pouvait embrasser deux octaves, il serait inutile d'avoir recours aux transpositions, dont l'usage ne vient que de la différence des voix : les unes étant plus graves, les autres plus élevées. De plus, il est rare que leur étendue dépasse l'intervalle de 10 cordes; par suite le décacorde règle l'ambitus, l'étendue, la portée d'un chant.

Les anciens donnaient aux tons les noms des peuples qui les préféraient, les modernes les désignent par le nom du degré sur lequel s'assied le système. Or nos systèmes ou modes étant au nombre de trois : le mode majeur, le mode mineur et le mode mixte, le ton et le mode seront indiqués parfaitement par une expression telle que celle ci : mode majeur en ton de *sol*, ou, plus simplement, ton de *sol* majeur, ou *sol* majeur.

Dans le ton d'*ut*, le système de la gamme naturelle est exactement celui du canon. Pour avoir les valeurs exactes des nombres de vibrations de chacun de ses degrés, il suffit de multiplier par 8^2 ou 64 les nombres donnés. C'est ainsi que l'on aura *ut* $C = 512$ et *la* $a = 853 + \frac{1}{3}$. Ce dernier nombre est celui du vrai diapason.

Les Doriens aimaient de chanter un ton plus bas que les Phrygiens, et les Lydiens, au contraire, un ton plus haut. De là les trois tons : l'hypatoïde ou grave dorien, le mésoïde ou moyen phrygien, le nétoïde ou aigu lydien. Dans une époque plus rapprochée, on intercala deux autres tons; ce qui ne mit plus entre eux qu'un demi-ton d'intervalle, et l'on eut, suivant la plupart des auteurs, le dorien, l'éolien, le phrygien, l'iastien ou ionien et le lydien.

Plus tard encore, on descendit ces cinq modes primitifs, chacun d'un tétracorde : ce qui donna cinq tons nouveaux, plus graves, et distants

entre eux d'un demi-ton, comme les précédents. On leur appliqua les mêmes noms précédés de hypo, et on leur réserva le titre d'hypatoïdes. La même opération en sens contraire, en élevant les primitifs d'un tétracorde, fournit encore cinq tons, que l'on détermina par l'addition de hyper au nom primitif. Ainsi on eut les nétoïdes; les anciens tons étant dès lors moyens furent appelés mésoïdes. De cette manière, l'hypodorien résonna une quarte plus bas que le dorien, et l'hyperdorien, au contraire, une quarte plus haut, et ainsi des autres. Il y eut donc quinze tons.

Les mésoïdes furent aussi appelés authentiques, c'est-à-dire principaux ou primitifs et maîtres; les hypatoïdes, secondaires ou latéraux et plagaux, et les nétoïdes, dérivés.

Ce sont là les quinze tons d'Alypius, de Martianus Capella, de Cassiodore, d'Isidore de Séville, de Remy d'Auxerre. Ces tons suffisaient à toutes les voix. En effet, l'hypodorien pouvait descendre au contre-*ut*, et l'hyperlydien s'élever au contre-*mi*. Nous les donnons en première série.

Aristoxène et Censorinus ne reconnurent que treize tons, ils remplacèrent les noms d'éolien et d'iastien par ceux de phrygien grave et lydien grave, et introduisirent deux noms nouveaux, le myxolydien grave et aigu, auxquels ils ajoutèrent l'hypermyxolydien. Ces trois derniers furent leurs seuls nétoïdes; enfin ils supprimèrent les degrés de l'hyperiastien et de l'hyperlydien sans doute parce qu'ils leur parurent trop élevés. Telle est la seconde série.

Quant à Ptolémée, suivi par Boëce et les auteurs du Moyen-Age, il renchérit encore là-dessus, en supprimant complétement les tons qui correspondaient à l'éolien et à l'iastien. Ses tons, au nombre de huit, forment la troisième série.

C'est à la troisième série que se rapportent les tables de notation grecque qui accompagnent les œuvres de Boëce. Il s'agit bien dans ces tables des tons considérés à notre point de vue, puisque, d'après un anonyme cité par Gerbert et, au reste, d'après la seule inspection des tables, la mèse de l'hypodorien y équivaut au lichanos meson de l'hypophrygien, et ainsi de suite. De plus, l'anonyme distingue bien le ton du mode, puisqu'il ajoute que souvent les cordes élevées d'un trope ou d'un mode se chantent en les transposant sur des cordes inférieures.

Voici les trois séries d'après Alypius, Aristoxène et Ptolémée, avec leur concordance :

	ALYPIUS.	ARISTOXÈNE.	PTOLÉMÉE.
HYPATOÏDES	Hypodorien.	Hypodorien.	Hypodorien.
	Hypoéolien.	Hypophrygien grave.	
	Hypophrygien.	Hypophrygien aigu.	Hypophrygien
	Hypoiastien.	Hypolydien grave.	
	Hypolydien.	Hypolydien aigu.	Hypolydien.
MÉSOÏDES	Dorien.	Dorien.	Dorien.
	Éolien.	Phrygien grave.	
	Phrygien.	Phrygien aigu.	Phrygien.
	Iastien.	Lydien grave.	
	Lydien.	Lydien aigu.	Lydien.
NÉTOÏDES	Hyperdorien.	Myxolydien grave.	
	Hyperéolien.	Myxolydien aigu.	Myxolydien.
	Hyperphrygien.	Hypermyxolydien.	Hypermyxolydien.
	Hyperiastien.		
	Hyperlydien.		

Chacun des tons de la première et de la deuxième série ne diffère de celui qui le précède que d'un demi-ton; il n'en est pas ainsi dans la troisième où, sauf pour l'intervalle de l'hypolydien au dorien et du myxolydien à l'hypermyxolydien, la différence est d'un ton.

Les modernes établissent leurs tons sur chacun des degrés naturels ou accidentés de leur gamme; il en résulte 21 siéges de tons réduits à 15 par la suppression de 4 degrés, et à 12 par l'emploi du tempérament. La série des tons modernes sera donc disposée d'après un ordre chromatique tempéré.

L'échelle des Arabes, procédant par tiers de ton, leur donnera 17 degrés pour base de leurs tons, qu'ils nomment circonvolutions; nous préférons les appeler transpositions, ce qui signifie absolument la même chose.

Pour nous, théoriquement, il y aura une infinité de tons, puisqu'il est possible de diviser le canon à l'infini, au moyen des commas et d'autres intervalles moindres encore, sur chacun desquels nous pouvons concevoir l'établissement d'un système entier.

Tout ce que nous venons de dire nous rend compte de la multitude de signes employés par les Grecs dans leur notation, et de l'apparente confusion qui en résulte. Leur musique admettant le quart de ton, on divisait le canon par cet intervalle, et chacun des degrés se marquait d'une lettre de l'alphabet. La gamme ayant six tons, c'étaient 24 degrés, marqués par des lettres aussi fixes que les nombres de notre gamme typique. Si donc on élevait le chant d'un seul quart de ton, aussitôt toutes les cordes reculaient d'une

lettre. C'est grâce à cette méthode que la même lettre M a pu désigner à la fois la nète diézeugmenon de l'hypodorien, la trite diézeugmenon et la nète synemmenon de l'hypophrygien, la trite synemmenon de l'hypolydien, la paramèse du dorien, la mèse du phrygien, le lichanos meson du lydien et l'hypate meson de l'hypermyxolydien, dans le diatonique ordinaire ditonié de Ptolémée. Lorsque les cordes ne correspondaient pas exactement à la division affectée de la lettre, on altérait celle-ci, soit en la couchant ou la renversant, soit en la tronquant ou en l'allongeant, de manière à lui faire marquer jusqu'à cinq valeurs différentes, qui suffisaient pour faire apprécier le demi-comma. Cette notation d'une grande perfection permettait de noter chacun des trois genres par des signes spéciaux et vraiment représentatifs des cordes propres à ces genres. Il y avait deux séries de signes, l'une pour la voix, l'autre pour les instruments. Il s'ensuit que, pour une seule manière dans chacun des trois genres, il fallait 108 lettres, soit 1,620 pour les 15 tons. Pour noter ainsi les 14 modes, il ne fallait pas moins de 22,680 lettres.

Quelques auteurs anciens n'ont pas admis le même nombre de tons que dans nos séries. Ceux qui n'en reconnaissaient que 6 prenaient les 5 mésoïdes et le myxolydien, ou les 3 fondamentaux avec leurs hypatoïdes. Ptolémée, avant d'ajouter l'hypermyxolydien, se contentait de 7; car son hypomyxolydien se confondait avec le dorien. Le nombre de 9 tons aurait, dit-on, été particulier aux Hébreux; leur musique est trop peu connue pour que nous nous y arrêtions. Les auteurs qui accusent 10 tons ne connaissent que les 5 hypatoïdes et les 5 mésoïdes. Ceux qui en veulent 12 suivent la série de Censorinus, dont ils retranchent l'hypermyxolydien. Les nombres de 14, 16, 24 et 204 sont plutôt pour les modes que pour les tons, inutile donc d'en parler davantage, ce que nous avons dit étant plus que suffisant pour nous faire distinguer le ton du mode.

Le mode est la manière dont est construit le système de la gamme; c'est l'ordre de succession, l'arrangement particulier des intervalles de ce système, c'est la constitution mélodique de l'échelle d'un morceau de chant, c'est-à-dire un corps complet de modulations produites par la liaison de consonnances dont la série compose un système quelconque, une quarte ou une quinte, par exemple, ou même une octave ou un décacorde. La constitution ou la disposition des intervalles mélodiques étant la nature du mode, la moindre différence dans la disposition des degrés de l'échelle change cette nature du mode.

Pour étudier la constitution d'une octave, nous la diviserons en ses parties, à savoir : le tétracorde et le pentacorde; leurs éléments sont les demi-

tons, que nous figurerons par S, et les tons, figurés par T. Voici les seules manières de composer les tétracordes ou quartes et les pentacordes ou quintes.

	1re manière.	2e manière.	3e manière.	4e manière.
Tétracordes	TST	STT	TTS	
Pentacordes	TSTT	STTT	TTTS	TTST

Il n'y a que trois manières d'établir un tétracorde : en effet, le demi-ton est entre les deux tons, ou il les précède, ou il les suit. Dans le pentacorde, en ajoutant le ton après le tétracorde, on obtient la première, la deuxième et la quatrième manière; en l'ajoutant avant, on obtient la première, la troisième et la quatrième ; ce qui donne six combinaisons, la première manière ayant de l'affinité avec la première et la seconde des tétracordes, et la quatrième avec la première et la troisième. Quant à la deuxième et à la troisième, elles n'ont de l'affinité qu'avec leurs correspondantes dans les tétracordes. Il est de règle qu'un pentacorde ne pourra s'unir à un tétracorde qu'autant qu'il aura de l'affinité avec lui, toute autre disposition rapprochant ou éloignant trop les deux demi-tons de la gamme. Peu importe aussi que je fasse précéder le tétracorde ou le pentacorde. Voici le tableau complet de ces combinaisons.

1re manière de pentacorde et	1re de tétracorde	TSTT	TST	protus	de ré en ré.
1re —	2e —	TSTT	STT		de la en la.
2e —	2e —	STTT	STT	deutérus	de mi en mi.
3e —	3e —	TTTS	TTS	tritus	de fa en fa.
4e —	3e —	TTST	TTS		de ut en ut.
4e —	1re —	TTST	TST	tétrardus	de sol en sol.
1re maniere de tétracorde et	1re de pentacorde	TST	TSTT	protus	de la en la.
1re —	4e —	TST	TTST		de ré en ré.
2e —	2e —	STT	STTT	deutérus	de si en si.
2e —	1re —	STT	TSTT		de mi en mi.
3e —	3e —	TTS	TTTS	tritus	de ut en ut.
3e —	4e —	TTS	TTST	tetrardus	de sol en sol.

Dans ce tableau, d'accord avec les théoriciens, j'appelle protus ou premier mode le système qui commence par la première manière de tétracorde ou de pentacorde; deutérus, celui qui commence par la deuxième; tritus, celui qui commence par la troisième; et comme il n'y a pas de quatrième manière de tétracorde, le tétrardus sera celui qui commencera par la quatrième manière de pentacorde ou son équivalent, troisième tétracorde suivi du quatrième pentacorde.

Les modernes, pour le classement de leurs modes, se contentent de considérer le tétracorde grave du système. Comme il n'y en peut avoir que trois manières, il n'y aura donc que trois modes : le mineur établi sur le tétracorde TST, le mixte sur le tétracorde STT, et le majeur sur le tétracorde TTS. Au mineur reviennent les deux espèces de protus; au moyen les deux du deutérus; au majeur les deux du tritus. Quant au tétrardus, il est considéré comme accident, soit du majeur, soit du mineur.

Les Grecs ont donné aux modes les mêmes noms qu'aux tons, parce qu'ils ont remarqué qu'ils avaient entre eux les mêmes rapports. Pour le faire entendre, nous avons composé le tableau suivant, dans lequel nous avons eu soin de placer le *si* ♭ dans la même colonne que le *si* naturel, et de disposer les colonnes par intervalles de demi-ton.

Le premier mode y suit la marche du canon en partant du *ré;* le second, en partant du *mi;* le troisième, en partant du *fa*, et le quatrième du *sol*. Chaque mode y figure dans ses deux espèces, avec *si* naturel et avec *si* ♭, excepté le quatrième qui avec *si* ♭ reviendrait au même que le premier avec *si* naturel.

1er mode.	re		mi	fa		sol		la		si	ut		re						Dorien.
		re		mi	fa		sol		la	si ♭		ut		re					Éolien.
2e mode.			mi	fa		sol		la		si	ut		re		mi				Phrygien.
				mi	fa		sol		la	si ♭		ut		re		mi			Euthéen?
3e mode.				fa		sol		la		si	ut		re		mi	fa			Lydien.
					fa		sol		la	si ♭		ut		re		mi	fa		Iastien.
4e mode.						sol		la		si	ut		re		mi	fa		sol	Myxolydien.

Dans ce tableau, on voit que la moyenne entre les demi-tons se trouve dans une même colonne et que, relativement à elle, les modes sont ordonnés en retraite de demi-ton l'un sur l'autre, exactement dans la même proportion que nous l'avons vu pour les tons; le myxolydien, plus élevé d'un demi-ton que l'iastien, d'un ton que le lydien, d'un ton et demi que le phrygien, de deux que l'éolien et de deux et demi que le dorien. A ces noms déjà connus s'est joint l'euthéen, qui, n'étant pas élevé sur un degré spécial, n'a point paru dans l'énumération des tons. Au reste, nous le verrons plus bas, cette variété du deuxième mode n'est pas admise par tous les théoriciens, à cause du faux rapport du *mi* au *si* ♭. Je ferai encore remarquer que, d'après les anciens, c'est la première espèce du troisième mode qui serait l'iastien et la seconde le lydien ; nous tenons à le constater une bonne fois pour toutes, attendu que, ordinairement, nous ferons le contraire, conformément aux usages des modernes.

Si nous eussions continué notre tableau, en établissant de nouveaux modes au delà du *sol*, voici ce qui serait arrivé : le mode du *sol* avec *si* ♭ eût été identique au dorien; celui du *la* avec *si* naturel se fût confondu avec l'éolien; celui du *la* avec *si* ♭ eût été le phrygien, celui en *si*, l'euthéen; celui en *si* ♭, le lydien; celui en *ut* avec *si* naturel, l'iastien; et celui en *ut* avec *si* ♭, le myxolydien; ainsi se fût terminée la série. Il s'ensuit qu'il y aura deux manières de noter chacun des modes : le premier étant établi sur le *re* ou le *la*, le second étant en *mi* ou *si*, le troisième en *fa* ou *ut* ou même en *si* ♭, et le quatrième en *sol* ou *ut*. Il est encore à remarquer que l'éolien, l'euthéen et l'iastien, rapportés au dorien, au phrygien et au lydien, n'en diffèrent que par le *si* ♭ au lieu du *si* naturel; rien n'est plus facile que de faire passer un de ces modes dans son correspondant par l'emploi réciproque accidentel du *si* ♭ ou du *si* naturel; aussi la plupart des théoriciens les ont-ils confondus, et, par suite, n'ont-ils conservé que les quatre modes : dorien, phrygien, lydien et myxolydien, susceptibles de l'un ou de l'autre *si* ♭ et ♮. Ils ont appelé ces modes : protus, deuterus, tritus, tetrardus; et non primus, secundus, tertius, quartus : lesquels adjectifs ont été réservés aux tropes, tandis que la première appellation, tirée du grec, s'est toujours appliquée aux modes seulement.

Le protus renferme donc le dorien et l'éolien ; sa fondamentale ou tonique sera *ré* ou *la* D ou A ; à savoir D pour le dorien et A pour l'éolien. Si le chant varie du mode dorien à l'éolien, suivant à volonté le synemménon et le diézeugmenon, c'est-à-dire, prenant nécessairement tantôt *si* ♭ tantôt *si* naturel, il en résulte un mode mixte, dont la tonique sera D. Cette variété du protus paraît avoir été le locrien?

Le deutérus avec la tonique E *mi* sera le phrygien, et avec la tonique B *si* l'euthéen; son mixte en B *si*, avec les ♭ et ♮ essentiels, sera plus spécialement l'euthéen, attendu que l'euthéen pur ne saurait guère être d'usage; nous ne connaissons pas d'autre nom particulier à cette variété du deutérus.

Le tritus sera lydien avec F *fa*, et iastien avec C *ut*. Son mixte, qui s'appuie sur F et module avec *si* ♭ et *si* ♮, sera ce que nous préférons appeler l'ionien?

Le tétrardus myxolydien est ainsi appelé de ses rapports faciles avec le lydien aigu ou iastien, ainsi qu'avec le dorien; rien de plus aisé que de le confondre avec eux. L'emploi du ♭ le rendrait tout à fait dorien, aussi n'a-t-il point de variété; sa fondamentale sera donc toujours G. Cependant il a un mixte avec le dorien, lequel sera en G avec emploi facultatif du ♭ et du ♮; serait-ce là le pamphylien?

Je n'ose garantir l'exactitude des appellations : locrien, euthéen, ionien et pamphylien. On trouve aussi quelquefois le milésien pour le myxolydien.

Les formes ordinaires de l'éolien, de l'euthéen et de l'iastien devraient être :

Protus	Éolien	A B | C D E | F G *a*
Deuterus	Euthéen	B | C D E | F G *a* ♮
Tritus	Iastien	C D E | F G *a* ♮ | *c*

On préfère généralement les noter comme au tableau suivant, où l'on pourra remarquer le lien des rapports des modes et de leurs variétés entre eux.

	Dorien	D . E F . G . *a* . ♮ *c* . *d*
Protus	Eolien	D . E F . G . *a* . ♭ . *c* . *d*
	Locrien mixte	D . E F . G . *a* ♭ ♮ *c* . *d*
	Phrygien	E F . G . *a* . ♮ *c* . *d* . *e*
Deutérus	Euthéen	E F . G . *a* ♭ . *c* . *d* . *e*
	Euthéen mixte	E F . G . *a* ♭ ♮ *c* . *d* . *e*
	Lydien	F . G . *a* . ♮ *c* . *d* . *e* *f*
Tritus	Iastien	F . G . *a* ♭ . *c* . *d* . *e* *f*
	Ionien mixte	F . G . *a* ♭ ♮ *c* . *d* . *e* *f*
	Myxolydien	G . *a* . ♮ *c* . *d* . *e* *f* . *g*
Tétrardus	Dorien transposé	G . *a* ♭ . *c* . *d* . *e* *f* . *g*
	Pamphylien mixte	G . *a* ♭ ♮ *c* . *d* . *e* *f* . *g*

D'après ce qui précède, on comprend comment nous pouvons avec Ptolémée, saint Grégoire et le Moyen-Age n'admettre que 4 modes ; nous pouvons aussi, négligeant l'euthéen et les mixtes, en admettre 6 ; avec l'euthéen, nous en aurons 7, 11 avec les mixtes, 12 avec le dorien transposé. Ainsi s'expliquent les divergences des auteurs.

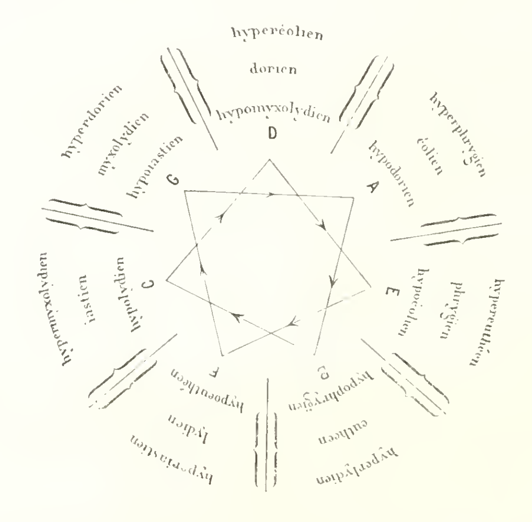
Nous pourrions aussi, en descendant ces modes d'une quarte, comme nous avons fait pour les tons, former des modes hypatoïdes ou plagaux, et obtenir ainsi : l'hypodorien, l'hypoéolien, etc. Ces modes existent en effet, et nous allons les retrouver.

L'hypatoïde dorien ou hypodorien	sera	ABCDEFG*a*	echelle de l'éolien.
L'hypophrygien	»	BCDEFG*a*♮	— de l'eutheen.
L'hypolydien	»	CDEFG*a*♮*c*	— de l'iastien.

L'hypomyxolydien	sera	D E F G *a ♮ c d*	échelle	du dorien.
L'hypoéolien	»	E F G *a ♮ c d e*	—	du phrygien.
L'hypoeuthéen	»	F G *a ♮ c d e f*	—	du lydien.
L'hypoiastien	»	G *a ♮ c d e f g*	—	du myxolydien.

Il en sera de même, si je recherche les nétoïdes : l'hyperdorien correspondra au myxolydien, l'hyperphrygien à l'éolien, l'hyperlydien à l'euthéen, l'hypermyxolydien à l'iastien, l'hyperéolien au dorien, l'hypereuthéen au phrygien, l'hyperiastien au lydien.

Les points de rapport d'un mode avec son voisin ou son équivalent, donnent la facilité de passer d'un ton à un autre. Il sera facile au dorien de passer au phrygien, en se servant de l'éolien pour transition et ainsi des autres. Voici les relations directes des modes, selon qu'il est marqué au tableau suivant.



L'éolien avec le dorien, l'hypomyxolydien et l'hyperéolien, le phrygien, l'hypoéolien et l'hypereuthéen. L'euthéen avec le phrygien, l'hypoéolien et l'hypereuthéen, le lydien, l'hypoeuthéen et l'hyperiastien. L'iastien avec le lydien, l'hypoeuthéen, l'hyperiastien, le myxolydien, l'hypoiastien et l'hyperdorien. Le dorien avec le myxolydien, l'hypoiastien et l'hyperdorien, l'éolien, l'hypodorien et l'hyperphrygien. Le phrygien avec l'éolien, l'hypodorien et l'hyperphrygien, l'euthéen, l'hypophrygien et l'hyperlydien. Le lydien avec

l'euthéen, l'hypophrygien et l'hyperlydien, l'iastien, l'hypolydien et l'hypermyxolydien. Le myxolydien avec l'iastien, l'hypolydien,et l'hypermyxolydien, le dorien, l'hypomyxolydien et l'hyperéolien.

Le tableau qui précède pourra aussi servir à expliquer les variations des anciens dans la position respective des modes; ainsi, s'ils placent l'iastien sous le dorien, c'est alors un hypolydien grave, dont la quarte, le lydien grave est pris aussi pour l'iastien; dans ce cas on le place sous le lydien aigu. L'éolien a été pris pour l'hyperphrygien aigu, et alors on a dû le placer au-dessus du myxolydien. Enfin on a pris aussi l'hypermyxolydien pour l'iastien, et alors on l'a placé au dernier rang, au delà de l'éolien. Il est, croyons-nous, inutile de développer cette remarque, et de poursuivre davantage l'étude des systèmes ou des modes. Étudions maintenant les tropes.

Le trope est la forme sous laquelle les modes se présentent. La forme comprendra l'étendue, ambitus ou portée du mode, le tour, la physionomie, les allures avec lesquels il se montre, et les caractères qui lui sont propres. Chaque mode en effet a son allure ou sa figure propre : le dorien s'adaptera à merveille à la poésie tragique ; le phrygien à l'iambe; le lydien à la comédie. Ce sont là les trois voix ou les trois genres de la mélopée antique, correspondant à la poésie grave, à la poésie moyenne et à la poésie badine. Ainsi en est-il chez nous : le mode mineur est triste et grave; le moyen s'adapte à toute espèce de sujets, il prend aisément une teinte de vague et de mélancolique; le majeur est ardent, vif et gai.

L'étendue d'un mode est très-variable. Nous l'avons vu se contenter d'un tétracorde, d'un pentacorde ou d'une octave; il peut s'étendre au delà, jusqu'au décacorde; il s'élèverait même plus haut, si la voix humaine en était capable, mais il lui est difficile de dépasser le décacorde. Les anciens avaient remarqué que le décacorde se composait de trois tétracordes conjoints; tous les modes pouvaient se développer dans cette étendue, mais avec des règles particulières. Avant de les étudier, il est bon d'examiner les autres choses qui constituent le trope.

Une fois le premier degré d'une échelle modale établie sur un ton, on dispose l'échelle d'après le mode voulu, et ce premier degré de l'échelle demeure le fondement et l'appui du trope; il en fixe le ton et le mode; il faut aussi qu'il fixe le trope. A cet effet, il sera la finale de tous les chants établis sur ce trope, dans ce mode et dans ce ton. Cette finale, principale note modale, définissant le ton, s'appellera aussi tonique. La série des successions des intervalles d'un morceau ne sera mélodieuse qu'à la condition expresse de sa subordination à cette finale, si bien que la somme des intervalles ascendants,

moins celle des descendants, devra nécessairement donner zéro pour résultante finale; si donc je connais la finale et le système de l'échelle mélodique, je connais le mode et le trope. Or il n'y a que 4 finales, si nous n'adoptons que 4 modes, et 7 si nous comptons 7 modes. Ce sont les finales déjà indiquées DEFG et les supplémentaires ABC. La force de la tonique ou finale est telle qu'elle paraît résumer l'ensemble du morceau; elle se fait entendre ou supposer dans toute la pièce de chant, dont elle laisse le souvenir quand on l'a une fois fait entendre; elle manque et se fait désirer si le chant s'interrompt; son importance est telle que les Grecs modernes, dans leur chant ecclésiastique, ne se font pas faute de la murmurer sous le nom d'ison, tout le long du morceau, et, dans notre harmonie moderne, on la saisit parmi toutes les variations de l'harmonie, comme un canevas sur lequel s'appliqueraient les diverses couleurs harmoniques.

Un autre degré, presque aussi important que la tonique, est la dominante. Cette note est une consonnance exacte de la tonique; elle attire aussi à elles les mélodies, surtout les sons qui, n'étant pas en consonnance avec la tonique, le seront de rigueur avec la dominante. Pas de note dans le chant qui ne se rapporte à l'une ou à l'autre de ces notes principales, essentielles ou modales, et cela nécessairement. L'une, la tonique, est le point de départ et d'arrivée; l'autre, la dominante est comme l'objectif du chant; elle sert d'intermédiaire pour toutes les notes avec la finale; on la nomme dominante de son rôle important; elle surtout règle le trope, et ordinairement elle est plus élevée que la tonique. Chez les modernes, la dominante résonne à la quinte de la tonique; chez les anciens et dans la nature, elle varie de position, ce qui diversifie admirablement les modes et en distingue les tropes; parce qu'elle change les allures du chant suivant sa position relativement à la finale. Cette dominante sera donc nécessairement souvent répétée dans le cours d'une mélodie; elle le deviendra même tellement dans les chants orthophones, c'est-à-dire dans ceux qui n'ont de modulation qu'au commencement et à la fin des distinctions de leurs périodes, comme la psalmodie, qu'elle y prendra le nom de teneur. On règle ordinairement l'intonation de la dominante sur le diapason choral. La connaissance de ces deux notes modales, tonique et dominante, suffit dans la pratique pour déterminer n'importe quel mode.

A ces notes essentielles s'en joignent d'autres qui le sont moins, mais qui cependant jouent un rôle important, telle est la médiante principale d'entre elles, toujours en consonnance avec la tonique et la dominante. Les modernes en font la tierce de la tonique au mode majeur; sa position varie

dans le chant ecclésiastique. Comme l'étude de ces notes nous conduirait trop loin en ce moment nous la renvoyons à plus tard.

Il est rare que la dominante s'élève plus que la quinte; on la trouve cependant à la sixte mineure, mais plus ordinairement à la quinte. Dans ces deux cas, le mode sera dit authentique. Ou bien on la rencontre à la quarte ou à la tierce, ce qui distingue le mode dit plagal. S'il y a comme une double dominante, l'inférieure peut-être regardée comme médiante, ce qui a lieu dans les modes mixtes. Il nous faut maintenant traiter de ces variétés des modes et en examiner les règles.

La consonnance la plus parfaite étant la quinte, on a pu supposer que le mode pour être complet devait s'élever jusqu'à la quinte, ce qui donne un pentacorde pour le moindre mode usuel primitif. Il n'en est point cependant toujours ainsi; admettons-le pourtant, et suivons présentement les classifications des anciens. Le mode primitif ou mésoïde aura donc l'étendue du pentacorde; les dérivés seront ou hypatoïdes ou nétoïdes. On les obtiendra en ajoutant au grave ou à l'aigu du mode primitif un tétracorde. Si on l'ajoute au grave on a le plagal ou latéral, dérivé, et par suite inférieur; si on l'ajoute à l'aigu, le mode sera authentique, maître, seigneur, principal et élevé. On conçoit que l'authentique, plus aigu, prenne sa dominante sur un degré plus élevé que le plagal, qui s'étend dans les notes graves.

Outre les 5 notes des primitifs, les 8 des authentiques et des plagaux, il a été permis de leur donner deux autres notes à chacun, soit au grave, soit à l'aigu, soit aussi l'une au grave, l'autre à l'aigu. Ce sont là les notes additives. La réunion des caractères de l'authentique et du plagal naît souvent de ces additives. Lorsqu'on les rencontre réunis, surtout si les additives, au lieu de n'être qu'une note, sont les deux tétracordes grave et aigu ajoutés au pentacorde primitif, on obtient le mode mixte, à la fois authentique et plagal. Ce mixte, mode nouveau, composé de 11 degrés, dépassant par suite l'ambitus régulier de 10 degrés ou du décacorde, ne prendra jamais les additives graves du plagal ni les aiguës de l'authentique; au contraire, il perdra l'une ou l'autre des notes extrêmes, pour se réduire au décacorde, d'où sa double allure plus plagale ou plus authentique, suivant qu'il abandonne l'extrême aiguë ou l'extrême grave. Le primitif, accru de ses seules additives, sera douteux, si elles se partagent également; mais il sera dit authentique ou plagal, selon que ses additives se porteront à l'aigu ou au grave. Cette particularité fait que ce mode primitif est chez les Latins regardé comme imparfait ou douteux. Il y a encore quelques modes qui ne s'adaptent pas exactement aux règles particulières que nous allons formuler, et que pour cela on nomme

parfois irréguliers et « peregrini »; nous apprendrons plus tard à les classer.

Nous continuons à donner les règles des anciens pour chacun des modes et des tropes. Dans les tableaux qui suivent nous séparerons les pentacordes et tétracordes de formation, ainsi que les additives ; un trait sous une lettre la fera reconnaître comme tonique ; le trait au-dessus indique la dominante ; nous donnons double dominante au primitif et au mixte, et nous n'indiquons qu'une seule additive au grave et une à l'aigu ; les observations spéciales feront le reste.

PREMIER MODE.		PROTUS.	DORIEN.	
Premier trope.	Dorien primitif	C	$\underline{D}$ E $\overline{F}$ G $\overline{a}$	♭ ou ♮
—	— authentique	C	$\underline{D}$ E F G $\overline{a}$	♭ ou ♮ *c d e*
—	— mixte	ABC	$\underline{D}$ E $\overline{F}$ G $\overline{a}$	♭ ou ♮ *c d*
Deuxième trope.	Hypodorien plagal	Γ ABC	$\underline{D}$ E $\overline{F}$ G *a*	♭ ou ♮

Le plagal est à l'authentique dans les mêmes rapports que l'hypatoïde à son mésoïde : c'est un rapport de quarte.

Le vrai dorien ne prendrait pas ♭, ce qui est propre à l'éolien transposé ou au mode mêlé de dorien et d'éolien (locrien?). Voici l'éolien dans sa notation naturelle. J'ai renversé les lettres graves au-dessous du sol Γ.

Neuvième trope.	Éolien primitif	Γ	$\underline{A}$ B $\overline{C}$ D $\overline{E}$	F
—	— authentique	Γ	$\underline{A}$ B C D $\overline{E}$	F G *a* ♮
—	— mixte	ƎꟻΓ	$\underline{A}$ B $\overline{C}$ D $\overline{E}$	F G *a*
Dixieme trope.	Hypoéolien plagal	ᗡ ƎꟻΓ	$\underline{A}$ B $\overline{C}$ D E	F

Le premier et le neuvième tropes sont ce que vulgairement on appelle premier ton; il donne lieu aux règles suivantes.

Le premier ton primitif même avec deux additives à l'aigu, c'est-à-dire *c* au dorien et G à l'éolien, demeure parfois encore douteux s'il a C ou Γ au grave; il peut donc avoir trois additives.

Le premier ton authentique peut descendre de deux notes jusqu'en B, mais seulement au premier trope dorien ; il ne s'élève que d'un *e* ; il n'aura jamais dans le même chant le B et le *e*. Au reste cet emploi de B y est extrêmement rare. Il aime les progressions de quinte.

Le premier ton mixte se prive de l'une de ses deux extrêmes, et fait à peine entendre l'autre. C'est surtout le mixte qui adopte à la fois l'échelle dorienne et l'éolienne.

Le deuxième et le dixième trope correspondent au deuxième ton des théoriciens.

Le deuxième ton plagal descend rarement à sa quinte Γ; il est le plus souvent éolien par l'emploi du ♭. Il rebat volontiers la tierce mineure.

Le premier ton a sa dominante à la quinte et le deuxième à la tierce.

DEUXIÈME MODE.		DEUTERUS.	PHRYGIEN.
Troisieme trope.	Phrygien primitif	D	E F G *a* ♭ ou ♮ *c*
—	— authentique	D	E F G *a* ♭ ou ♮ *c d e f*
—	— mixte	B C D	E F G *a* ♭ ou ♮ *c d e*
Quatrieme trope.	Hypophrygien plagal	A B C D	E F G *a* ♭ ou ♮ *c*

L'emploi du ♭ suppose le phrygien mêlé d'euthéen; pur il n'aurait que ♮.

Onzième trope.	Euthéen primitif	A	B C D E F G
—	— authentique	A	B C D E F G *a* ♮ *c*
—	— mixte	ꟻ Γ A	B C D E F G *a* ♮
Douzième trope.	Hypoeutheen plagal	Ǝ ꟻ Γ A	B C D E F G

Le troisième et le onzième tropes sont le troisième ton des auteurs; le quatrième et le douzième tropes en sont le quatrième ton.

Le troisième ton authentique ne prend au grave qu'une seule additive; il ne prend point l'additive *f* de l'aigu; il préfère le ♮; il est donc rarement euthéen; lorsqu'il l'est, il accepte le ♭ et se tient dans les notes graves du mode. Il ne prend point pour dominante le ♮ sa quinte, à cause du faux rapport qu'elle aurait trop constamment avec le F, ce qui produirait le triton; il y en a cependant quelques exemples très-brillants, dans lesquels la relation du F est artistement évitée. C'est aussi la fausse quinte entre E et ♭ qui l'empêche d'être trop souvent euthéen. Ces deux dissonances de triton et de fausse quinte qu'il faut constamment éviter dans ce mode, lui donnent une allure brisée et inquiète; aussi procède-t-il par sauts. Il se repose volontiers sur ses demi-tons. La raison pour laquelle il ne prend pas l'additive supérieure est celle-ci : s'il est phrygien, il y aurait fausse quinte entre ♮ et *f*, et s'il est euthéen, il se tient dans les notes inférieures du mode.

Le quatrième ton plagal est plus souvent hypoeuthéen qu'hypophrygien; il a donc le ♭. Lui aussi emploie fréquemment ses demi-tons. Il se prive aisément des deux notes les plus graves AB, et de l'additive supérieure *c*. Sa dominante est à la quarte.

TROISIÈME MODE.		TRITUS.	LYDIEN.
Cinquième trope.	Lydien primitif	E	F G a ♭ ou ♮ c d
—	— authentique	E	F G a ♭ ou ♮ c d e f g
—	— mixte	C D E	F G a ♭ ou ♮ c d e f
Sixième trope.	Hypolydien plagal	B C D E	F G a ♭ ou ♮ c d

L'emploi du ♭ suppose que le lydien est mêlé d'iastien, pur il n'use que du ♮.

Treizième trope.	Iastien primitif	B	C D E F G a
—	— authentique	B	C D E F G a ♮ c d
—	— mixte	Γ A B	C D E F G a ♮ c
Quatorzième trope.	Hypoiastien plagal	Ꟈ Γ A B	C D E F G a

Ce que l'on nomme cinquième ton renferme les cinquième et treizième tropes, et le sixième ton, les sixième et quatorzième tropes.

Le cinquième ton authentique, à cause de sa tonique F, n'aimera point l'emploi ordinaire du ♮; il sera donc ordinairement iastien. Si donc il a le ♭, il évitera de lui opposer l'additive E, qui est rare. Il se passe aisément de l'additive supérieure G. Il emploie rarement le demi-ton. Sa dominante est à la quinte.

Le sixième ton plagal n'aura point d'additive B au grave, à cause de la relation de fausse quinte avec la tonique; il est presque toujours hypoiastien, et préfère procéder par degrés conjoints. L'emploi du demi-ton y est plus fréquent qu'au cinquième. La tierce y est dominante.

QUATRIÈME MODE.		TÉTRARDUS.	MYXOLYDIEN.
Septième mode.	Myxolydien primitif	F	G a ♭ ou ♮ c d e
—	— authentique	F	G a ♭ ou ♮ c d e f g a a
—	— mixte	D E F	G a ♭ ou ♮ c d e f g
Huitième mode.	Hypomyxolydien plagal	C D E F	G a ♭ ou ♮ c d e

La transposition du myxolydien n'étant autre que le dorien, lorsqu'il aura le ♭, il sera mêlé de dorien, pur il n'aura que ♮.

Le septième ton n'est formé que du septième trope, et le huitième du huitième.

Le septième ton authentique évitera les allures du dorien; il prendra donc habituellement le ♮, et rarement le ♭; volontiers il prend une deuxième additive au grave, qui est E, pourvu qu'en même temps, il ne prenne pas l'additive supérieure *aa*. La progression de quinte y est fréquente. Sa dominante est à la quinte.

Le huitième ton plagal n'a pas non plus l'emploi habituel de ♮, ce qui le rendrait semblable à l'hypodorien; il évite l'emploi simultané des additives grave et aiguë; aussi est-ce rarement qu'il s'unit à son authentique pour former le mixte. Il aime à descendre à la quarte grave. Sa dominante est la quarte, et c'est ce en quoi il diffère le plus de l'hypodorien.

Les Grecs aiment encore à chanter sur les modes primitifs, et à se restreindre dans un pentacorde; mais les Latins, quoique ayant conservé beaucoup de chants sur les modes primitifs, ont toujours préféré l'expansion de l'authentique et du plagal; ils ont même composé des chants admirables sur les modes mixtes, particulièrement des graduels, des séquences, quelques répons et de rares antiennes.

Outre ces tropes, il en est quelques autres dont la portée et les allures ressemblent singulièrement à celles des précédents, parmi lesquels on a tenté de les classer, mais dont la dominante est différente : on les nomme irréguliers, bien qu'ils soient au contraire aussi réguliers que les précédents; mais ils obéissent à d'autres règles, que nous apprendrons bientôt à connaître.

Nous avons vu que l'euthéen et l'hypolydien étaient rarement employés; il n'y a donc d'usuel que 12 tropes, comme chez les Arabes.

L'intonation d'un morceau, le commencement et la fin de chaque phrase musicale, distinction ou repos, doivent nécessairement s'effectuer sur la tonique ou l'une de ses consonnances. Plus il y aura de distinctions sur la finale, mieux le mode sera déterminé. Il faut aussi que le demi-ton le plus voisin de la finale se rencontre au moins une fois dans le cours du morceau.

Tel est le résumé de la doctrine des anciens sur les tons, modes et tropes; désormais, confondant ces mots, nous les emploierons comme synonymes l'un de l'autre.

Essayons maintenant une étude nouvelle des modes diatoniques, en les constituant au moyen des principes des consonnances. Notre analyse exclura les intervalles chromatiques, tels que le demi-ton mineur, et son renversement, la septième majeure chromatique; nous n'admettons comme consonnants que les intervalles rationnels ou les harmoniques, et leurs renversements comme demi-consonnants.

Voici les principes de notre analyse. Le chant s'ordonne entre la tonique et la dominante, au moyen des intervalles consonnants, soit entre ces deux degrés et alors ils produisent les médiantes, soit avec l'un des deux seulement. La dominante peut être supérieure ou inférieure à la tonique. Les médiantes elles-mêmes peuvent avoir des médiantes. La vraie dominante, ou celle de départ du morceau, pourra souvent céder son office à l'une de ces médiantes,

qui, dès lors, sera regardée comme dominante : cela aura lieu surtout si la vraie dominante se trouve inférieure. Ceci signifie que le système et l'allure du mode seront les mêmes, que l'on prenne pour dominante la véritable ou l'une de ses médiantes, surtout si celle-ci est plus consonnante avec la tonique que la dominante. Ainsi la médiante à la quinte ou à la quarte remplacera avantageusement dans son office la dominante à la seconde. Le degré de la tonique et de la dominante est fixe et invariable. Ainsi si la dominante d'un morceau est le *si* ♭, jamais dans le cours du morceau, on ne devra trouver le *si* ♮ ; si la tonique est le *ré*, on ne trouvera jamais le *ré*-. Les degrés non médiantes pourront varier ; ainsi, hors des médiantes, on trouvera à la fois *ré*- et *ré ; si* ♭ et *si* ♮ ; *la* et *la* +. Les notes d'un mode se trouveront en recherchant chacune des consonnances de la tonique et de la dominante, et en ayant soin d'élaguer les intervalles chromatiques. Ceci posé, les dominantes peuvent être en rapport des intervalles suivants avec la tonique : demi-ton majeur, ton mineur, ton majeur, tierce mineure, tierce majeure, quarte, quinte, sixte mineure, sixte majeure, septième mineure grave, septième mineure aiguë, septième majeure diatonique.

Nous ne parlons point de la dominante à l'unisson de la tonique, qui donne quelques orthophones ; elle admet la consonnance du comma et elle a pour médiantes toutes les consonnances, de telle sorte qu'on peut aisément rapporter ce mode à un mode quelconque, suivant la médiante qui aura pris le plus d'importance.

Il en est de même de la dominante à l'octave de la tonique, renversement de l'unisson.

La dominante au demi-ton majeur ne trouve sa place dans le système du canon que sur les toniques *mi*, *si*, *la*, les dominantes respectives étant *fa*, *ut*, *si* ♭. En voici les résultats : j'ai placé un trait sous la tonique, un autre sur la dominante et un point sur les médiantes.

la si♭- si ut re- re mi fa sol- sol la si♭- si ut
mi fa sol la- la+ si ut re- re mi fa sol
re- mi fa sol- sol la si♭- ut- ut re- mi fa

Le deuxième et le troisième système rentrent dans le premier, composé des deux. C'est un véritable ton de *mi*, avec dominante à la quarte *la* ; il est plagal ; c'est l'hypoeuthéen ou l'hypophrygien, séparés ou mêlés, suivant qu'on prendra le deuxième, le troisième ou le premier système. Les notes les plus rebattues seront *mi*, *fa*, *la*, *ut*, ensuite *sol* et *ré*, enfin *si* ou *si* ♭ suivant

qu'on sera phrygien ou euthéen. Dans ce mode le *si* ne se fera jamais entendre après le *la*, ni le *si* ♭ après l'*ut*, à cause du défaut de consonnance. Il se passera donc volontiers de ses extrêmes *la*, *si* ♭, et même *si* grave, ce dernier à cause du *fa*; il se passe aussi de son extrême aiguë *ut*, lorsqu'il est euthéen. La véritable dominante étant le *fa*, on conçoit qu'il aime à rebattre l'intervalle *mi fa*. C'est le plagal du deutérus. Voyez ci-dessus.

La dominante au ton mineur s'établit sur les trois toniques *re*, *sol*, *la*: les dominantes respectives étant *mi*, *la*, *si*-. Le mode qui en résulte, est facilement chromatique; il en aurait volontiers à peu près tous les degrés, et même il altérerait accidentellement sa tonique et sa dominante enharmoniquement.

Nous avons évité de marquer les degrés qui le feraient sortir du diatonique.

sol la la+si♭ si ut re mi fa fa+ sol la la+si
ut re-re mi fa sol la si♭ si♭ (si ut re-re mi
re mi-mi fa sol la si- ut-ut re-mi-mi

Le deuxième et le troisième système rentrent dans le premier, composé des deux. C'est un véritable ton de *ré*, avec dominante à la quarte *sol*; il est plagal. Le deuxième système est hypomyxolydien, le troisième hypodorien, le premier est un mélange de l'un et de l'autre. Les notes les plus usuelles seront *ré*, *mi*, *sol* faisant fonction de dominante et *ut*; viendront ensuite les *fa*, les *la* et enfin les *si* ♮ ou *si* ♭, suivant que le mode sera myxolydien ou dorien. Le *fa*+ ne se fera jamais entendre après le *mi*, à moins que ce *mi*, ne soit accidentellement haussé du comma, ce qui altère le système de ce mode; on y préférera la série *ré*, *mi*, *sol*; le *si* sera rare à cause du *fa* et de l'absence de *ut*; le *sol* grave également à cause de l'emploi facultatif des deux *si* ♭ et *si*, attirant les *la* et *la* +. Ce ton préfère être hypomyxolydien, à cause de la dissonance de *si* ♭ contre *mi*. C'est le plagal du tétrardus.

Les toniques de la dominante au ton majeur sont *ut*, *fa*, *sol*: avec les dominantes *ré*, *sol*, *la* +. Ce mode est aussi chromatique et diacommatique, le voici astreint au diatonique.

fa sol la la+si♭ si ut re mi fa fa+ sol la+
si♭ut re-re mi fa sol la si♭ si♭ (si) ut re
ut re mi mi+fa+sol la+(si♭)si ut ut+ re mi+

Le premier de ces systèmes renferme les deux autres. C'est un ton d'*ut* à double dominante, s'il est plagal en *mi*, s'il est mixte en *sol*. Ces dominantes

sont à la tierce et à la quinte. Les notes les plus usuelles seront *ut, ré, mi, sol*, puis les deux *fa*, les deux *la*, *si* ♭ et *si;* il sera donc plutôt iastien que myxolydien, et plutôt plagal que mixte. Dans la deuxième manière on évitera le rapport du *si* avec la tonique, le *si* ne servant qu'à lier le *sol* et l'*ut*. On comprend aisément que les notes les moins ordinaires étant les *si* ♮ et *si* ♭, les *la* et les *fa*, il y ait rarement dans ce mode l'emploi des demi-tons. Iastien, il demeure grave, ne s'élevant que d'une seule note rare au-dessus de la dominante; myxolydien, il serait difficile de le purger complétement de chromatique; il demanderait parfois le *mi* ♭ contre le *si* ♭ pour faire la tierce mineure de la tonique, si le *si* ♭ n'était une des notes les moins employées du mode. Ce ton est donc iastien et hypoiastien, c'est le mixte du tritus.

Il y a deux manières d'établir la tonique d'un mode qui a la dominante à la tierce mineure, cette tierce en effet procède par demi-ton et ton, ou par ton et demi-ton. Chacune de ces manières a trois finales ou toniques, nous aurons donc deux modes ou manières à étudier.

PREMIÈRE MANIÈRE

Toniques mi, la, si;	dominantes sol, ut, re.
la si ut re- re mi fa fa +	sol la la + si♭ si ut re
re- mi fa sol- sol la si- si♭	ut re- re mi fa sol
mi sol la la + si ut ut +	re mi mi + fa + sol la +

Ce mode a 6 dominantes ou médiantes, dont quatre à l'aigu; il rappelle assez par ses allures le mode établi avec la dominante à la seconde mineure; la multiplicité de ses médiantes lui donne beaucoup de brillant. Le premier exemple est mêlé de phrygien et d'euthéen. Plagal il préférera le troisième système qui est euthéen; authentique il préférera le second phrygien. L'euthéen se resserrera et abandonnera volontiers ses notes supérieures et inférieures. Phrygien il s'élancera sur ses dominantes, admirablement ordonnées entre elles. De tous les modes, c'est peut-être celui qui paraît le plus harmonieux, entièrement formé de consonnances doubles. Il lui est donc loisible de prendre telle dominante qu'il lui plaira; il préfère la quarte la plus harmonique de toutes. C'est lui qui élèvera sa dominante jusqu'à la sixte, qui est consonnante avec sa tonique et sa dominante vraie, et qui résonne en accord parfait avec elles. Le premier exemple est donc le mixte euthéen; le deuxième le mixte phrygien; le troisième surtout le plagal hypoeuthéen. On trouve dans ces trois exemples le mixte authentique et plagal du deutérus. A l'authentique de ce mode appartient cette psalmodie si fière, si étrange et si belle du troisième ton, donnée par Hucbald : G *a* ♮♮♮ *d c* ♮ *c*+♮♮♮ *caa* G F E.

DEUXIÈME MANIÈRE.

Toniques re, sol, la; dominantes fa, si ♭, ut.

sol-la si♭-si-ut-ut re-mi-mi fa sol-sol la si♭ ut
ut re mi fa fa+-sol la la+ si♭ ut ut + re fa +
re-mi fa sol-sol la si-si ut re-re mi fa sol

Ce mode n'a pas moins de médiantes que le précédent, mais il est moins brillant. Il est mêlé du dorien du second système et de l'éolien du troisième. Plagal, il ne changera pas de dominante; hypodorien, il néglige les notes supérieures, et descend volontiers, avec un grand air, jusqu'à sa note extrême grave; hypoéolien il évite les trois derniers degrés du grave. Authentique, il prend sa dominante à la quinte, avec de nombreux retours sur la quarte; il omet le *si,* lorsqu'il est dorien et s'y complaît lorsqu'il est éolien. Ce mode est le mixte, l'authentique et le plagal du protus.

La dominante à la tierce majeure de la tonique a aussi trois siéges : tonique *ut, fa, sol:* dominante *mi, la, si.* Ce mode est remarquable par le nombre de ses médiantes, dont l'une est variable.

fa sol la si♭-si♭ si ut re-re mi fa sol la si
si♭-ut re- mi fa sol-sol la si♭-ut re-mi
ut re mi fa fa + sol la la+si ut re mi

La note extrême du premier et du deuxième exemple sera hors d'usage à cause de la dissonance du triton, excepté dans le cas où la quinte servirait de dominante. Le troisième système est hypomyxolydien, le deuxième hypoiastien, le premier un mélange des deux, accepté généralement comme hypomyxolydien en *sol,* avec *fa* naturel et *fa*♯. C'est faute de connaître ce mode et le mixte semi-iastien et semi-myxolydien, qu'est venue la fameuse et ridicule querelle à propos du dièze dans le chant ecclésiastique. On trouve ce mode à double face noté tantôt en *fa* et tantôt en *sol*, rarement en *ut* comme il devrait l'être lorsqu'il est mêlé; mais alors généralement en *sol*.

Tel qu'il est, il est plutôt plagal qu'authentique, et se range sous le tritus ou le tétrardus suivant celui des deux systèmes dans lequel on abonde le plus. Au tritus on lui donne la dominante à la tierce, et au tétrardus c'est à la quarte.

Si nous plaçons la dominante à la quarte, il y a trois manières de procéder, à cause des trois espèces de quarte. La première espèce a pour

siége de tonique *ut*, *fa*, *sol*, et pour dominantes respectives *fa*, *si* ♭-, *ut*.

fa sol la si♭-si♭ si ut re-re mi fa sol-sol la si♭-ut
si♭-ut re- mi fa sol-sol la si♭-ut-ut re- fa
ut re mi fa fa + sol la la+(si♭-si♭) si ut re-re mi fa sol

La seconde série est iastienne, la troisième myxolydienne, passant indifféremment de la dominante quarte à la quinte ou à la tierce, aimant le plagal et le mixte plus que l'authentique. C'est un véritable ton d'*ut*. Dans le mode mixte, mélangé des deux, se trouve la magnifique prose du très-saint Sacrement notée ordinairement en *sol* qui devrait l'être en *ut* avec *si* ♭ à l'aigu et *si* ♭-, *si* ♭ et *si* au grave. Le *si* au grave correspondra au *fa* ♯, si on transpose en *sol*. Ainsi se trouve tranchée la question de l'emploi du dièze dans le chant grégorien; il est essentiel à ce mode et ne le rend pas chromatique. Ce mode ne serait-il pas le vrai pamphylien? il mérite certainement d'avoir un nom à part; il est tritus, s'il affecte les allures de la seconde série, et tétrardus s'il adopte celle de la troisième.

La deuxième espèce ayant dominante à la quarte possède aussi trois séries dont les toniques sont *ré*, *sol*, *la* et les dominantes *sol*, *ut*, *ré*. Ces séries sont assez complexes.

sol la + si♭ si ut ut + re mi mi + fa fa + sol la la + si♭ si ut re
ut re mi fa fa + sol la la + si♭-si♭ (si) ut re-re mi fa sol
re-mi fa sol-sol la (si♭-) si- si ut- ut re-mi-mi fa sol-la

La deuxième série est dorienne et la troisième éolienne; la première est un mélange de dorien et d'éolien. On remarquera que la deuxième série de cette deuxième espèce de mode ressemble à la troisième de la première espèce. Voyez ci-dessus. La différence consiste dans l'emploi plus habituel de *si* ♭- et *si* ♭ à celle-ci, tandis que dans la précédente c'était celui du *si*. C'est ce qui rend notre série *sol* dorienne ici, au lieu de myxolydienne qu'elle était précédemment.

Dans cette espèce on retrouve les plagaux, mixtes et authentiques du protus.

Voici la troisième manière d'établir des systèmes avec dominante à la quarte, les toniques étant *mi*, *la*, *si* et les dominantes respectives *la*, *ré*, *mi*.

la si ut re- re mi fa sol- sol la si♭- si- si ut re- mi
re mi fa sol- sol la si♭-(si-si) ut- ut re- mi- mi fa sol- la
mi sol la la+ si ut re- re mi fa sol la si

La seconde série que nous avons trouvée identique dans la troisième de la deuxième espèce ci-dessus, où elle était éolienne, est ici phrygienne par l'emploi du *si*♭- au lieu des *si*- et *si;* la troisième est euthéenne et la première un mélange de phrygien et d'euthéen. Il est aisé de voir pourquoi l'euthéen se tiendra dans les notes graves et ne sera pas facilement authentique ; car il ne peut prendre la dominante *fa*, qui est en rapport de fausse quinte avec sa tonique, et la sixte n'est pas médiante ; à plus forte raison ne sera-t-elle pas dominante. Ce même mode ne descendra pas usuellement au-dessous de sa tierce, n'ayant pas le *fa* pour appui et par suite ayant le *mi* comme étranger. Ce mode est le deutérus.

La dominante à la quinte fournit aussi trois classes de modes ; elle donne la plus grande amplitude possible aux modes, au point même que l'on peut considérer les notes extrêmes comme surabondantes. La première série a pour bases les toniques *ut*, *fa*, *sol* et les dominantes *sol*, *ut*, *ré*.

fa sol la si♭- si♭ si ut re- re mi fa fa+ sol la la+ si♭ si ut re

si♭- ut re- mi fa sol- sol la si♭- si♭ (si) ut re- re mi fa sol

ut re mi fa fa+ sol la la+(si♭) si ut ut+ re mi mi+ fa sol la+

Le deuxième exemple est iastien et le troisième myxolydien ; le premier est un mode mélangé des deux. Le deuxième donne le cinquième et le sixième tons, et le troisième le septième et le huitième tons ; l'iastien est le mode majeur des modernes, il est naturellement chromatique. Cette série est le tritus et le tétrardus.

La deuxième série a les toniques *ré*, *sol*, *la* et les dominantes *la*, *ré*, *mi*.

sol- la si♭- si- ut- ut re mi- mi fa sol- sol la si♭- si- si ut re- mi

ut re mi fa fa+ sol la la+ si♭ (si) ut ut+ re mi mi+ fa+ sol la+

re- mi fa sol- sol la (si♭-) si- si ut re- re mi fa sol la si

Le second exemple, conforme au troisième de la série précédente, y était myxolydien ; il est ici dorien ; quant au troisième il est éolien. Le mélange du dorien et de l'éolien forme le mode mineur des modernes, naturellement chromatique. Notre série ne sort pas du protus.

La troisième série a les toniques en *mi*, *la* : les dominantes en *si*, *mi* ; elle n'a que deux modes.

la si ut re- re mi fa sol la la+ si ut re mi

re mi fa sol- sol la si♭ (si-si) ut re- re mi fa sol la si

Ce mode est phrygien, il correspond au mixte des modernes ; c'est le deutérus, plutôt plagal qu'authentique.

Nous arrêtons désormais l'ambitus du mode à l'octave grave de la dominante et à l'octave aiguë de la tonique.

La dominante à la sixte mineure donne pour toniques *mi, la, si* et pour dominante *ut, fa, sol.*

ut	re-	re	mi	ḟa		ṡol	l̇a	si♭-	si♭	ṡi	ut	re-	re		mi
fa	sol-	sol	la	ṡi♭-	(si- si)	u̇t	re-			ṁi	fa	sol-	sol		la
sol	la	la +	si	u̇t		ṙe	ṁi	fa	fa +		sol	la	la +	(si♭)	si

Le second exemple est phrygien, plutôt authentique que plagal ; le troisième euthéen, volontiers plagal ; le premier est mélangé des deux. Ce mode est le deutérus.

Nous pensons qu'il est inutile de poursuivre cette analyse ; car la dominante à la sixte majeure cédera son office à la quarte plus consonnante qu'elle, et les septièmes à la quinte. D'ailleurs, nous ne trouverions pas des tons nouveaux, s'écartant de ceux que nous connaissons. De l'étude que nous venons de faire ressortent plusieurs conséquences. Il n'y a aucun ton qui soit purement diatonique, comme il sera facile de le voir, en tenant compte des intervalles chromatiques que nous avons laissés de côté. Secondement, le dièze n'est pas nécessairement exclu du plain-chant, nous en avons saisi un exemple où il est indispensable. Troisièmement, il faut faire la plus grande attention aux notes variables, et se servir de l'une ou de l'autre, suivant les rapports de tonique ou de dominante qui les demandent ; le chant diatonique est donc enharmonique, ou, si l'on préfère, diacommatique. C'est ce jeu des commas qui lui donne, avec la justesse, la grâce, la vivacité et l'expression ; il faut donc éviter le tempérament. Le choix des notes variables n'est pas sans action sur l'harmonie, qui ne saurait, sans être fausse, faire sentir à la fois comme accompagnement d'une note variable, la tonique et la dominante. Je laisse aux vrais harmonistes l'étude de cette dernière conséquence, qui pourra développer ou détruire plusieurs règles harmoniques données comme certaines. Mais j'ai promis de ne pas m'occuper de l'harmonie. Enfin, au moyen de notre analyse, on a pu saisir les rapports intimes des modes des anciens entre eux ; on a pu passer du dorien à l'éolien, de celui-ci au phrygien, et par l'euthéen à l'ionien, puis à l'iastien, dont on a surpris les rapports avec le myxolydien et le dorien ; il ne doit donc plus demeurer de difficultés sur la théorie des modes.

Pour en finir avec la théorie, quelques mots d'esthétique. Les modes ont des caractères variés dans leur emploi. C'est ainsi que le protus ou dorien grave, modeste et simple, convient à la poésie héroïque. Il est chaste et paisible. L'authentique est noble, majestueux et sublime; il secoue l'engourdissement; il triomphe de la paresse, de la tristesse et des passions; il exprime bien le désir ardent, la prière et la joie. Son plagal participe de ses qualités, mais, surtout triste, il convient à la plainte, à la douleur et à la pénitence; il est calme, modéré, humble, miséricordieux, mélancolique et sujet aux larmes.

Le deutérus phrygien, bouillant, emporté, enthousiaste, est propre aux ïambes. Il excite la colère et transporte de fureur; il ébranle la jeunesse, à qui on l'interdisait autrefois. Aucun mode n'a plus de vivacité; il est âpre, impétueux, véhément, impatient; il chante la victoire et annonce l'avenir. A cause de ses élans pour la sainteté, on l'a appelé mystique. Son plagal, dit l'harmonieux, mérite ce nom par la paix, la grâce et l'attrait qui le caractérisent. Il sert pour flatter, pour avertir et pour réprimander; c'est le mode de l'amitié, des grâces, de l'onction, de la douceur, des larmes et même du délire.

Le tritus ou lydien s'adaptait à la poésie comique. Il servait à chasser l'ennui et à se procurer une gaieté folle et bachique. Aussi l'a-t-on appelé joyeux, quoique quelque peu plaintif. L'ionien, l'une de ses variétés, rendait mieux, quoique simple, les choses agréables et la joie naturelle. Son autre variété, l'iastien, était le mode d'une vive intelligence, il est très-varié. L'authentique du tritus est donc agréable, doux, aimable et joyeux; la sensibilité s'en émeut, et il inspire la confiance. Il est aussi vif, éclatant et propre aux grandes joies. Le plagal, pieux et dévot, sourit aux joies modestes; religieux, doux, sensible, affectueux, résigné et larmoyant, il n'est pas exempt de tristesse et convient au deuil.

Le tétrardus touche au dorien et au lydien; il participe de leurs qualités; il est surtout le mode tragique, quoique propre à tous les sujets. Son authentique est nommé angélique de son air de grandeur et de majesté; il porte aux choses célestes; il s'adapte aux grands sujets et aux grands mouvements; il éclate, commande, excite et entraîne. A ces qualités se mêlent la joie, l'agrément et la douceur. Son plagal, mode parfait, se prête à tout. Il est doux et suave, gai, modeste et tranquille; il aime à implorer et à demander. Cependant il est élevé, et les sujets abstraits se trouvent bien de ce mode.

V.

Nous abordons enfin l'étude du symbolisme des tons. Elle nous donnera la raison de la représentation de ces tons, dans les chapiteaux de l'abside de l'église de Cluny et de quelques autres églises contemporaines, ou qui ont avec l'abbatiale de l'affinité : celle d'Autun par exemple. Elle nous démontrera aussi pourquoi s'entremêlent aux chapiteaux des tons, d'autres figurant le paradis et les fleuves, les saisons et les vertus, ou des traits de l'Ancien Testament. Par elle encore nous trouverons bien adaptées à leur place ces représentations, qui nous choquent dans le sanctuaire et que nous reléguerions au moins dans le chœur, si même nous ne les rejetions hors de l'église. Elle nous ouvrira des horizons nouveaux; car le temps des études symboliques était passé; il revient aujourd'hui, grâce surtout à la publication du spicilége de Solesme. Ce ne sera point de ce symbolisme étroit, sans forme ni principes, tel que le font les modernes souvent même impuissants à le développer. Ce sera du symbolisme appuyé uniquement sur les textes de l'Écriture et des Pères, ou de l'analogie rappelant Ptolémée, Cicéron, Boëce, les auteurs musicographes du Moyen-Age ou du Bas-Empire, ou même des théoriciens arabes.

Les anciens ont toujours considéré la musique comme une des branches des mathématiques, et, à vrai dire, il n'est aucune science qui ne se rapporte à celle fondamentale des nombres, Dieu ayant tout fait dans l'univers avec nombre, poids et mesure. La chimie et la physique n'en sont pas exemptes, l'une s'appuyant sur les lois moléculaires, l'autre sur les équations des forces. Les mêmes lois que nous avons trouvées pour la musique, nous avons pu les reconnaître dans l'architecture et dans la peinture, qui s'appuient également sur des séries harmoniques. Les lois de l'astronomie procèdent de même. Aussi le mot harmonie s'emploie dans toutes ces sciences et dans les arts, qui ne sont que la pratique de la science. Il y a harmonie dans l'architecture, c'est-à-dire juste ordonnance, harmonie dans la peinture, harmonies dans les mondes ou dans la création, comme harmonie dans la musique.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que les anciens aient cherché de l'analogie entre la musique des sons et la musique des mondes, qui, disent-ils, chantent sans que nous puissions entendre leurs harmonies. C'est dans ce sens que le cantique des trois Hébreux dans la fournaise prend les louanges de toutes les créatures ; leur harmonie est connue de Dieu, qui l'a appelée bonne lorsqu'il a dit, ayant revu son œuvre après la création, que tout cela était bon. A la musique correspond donc l'univers ; la création tout entière est un

chant soutenu dans le cours des âges. Le monde pour les anciens se composait de la terre, du soleil, de la lune, des planètes et du ciel empyrée ; ils attribuèrent à chacune des cordes de la lyre l'un de ces mondes. La terre étant immobile, ne donnait aucun son ; elle représentait le silence, et on lui attribuait la muse silencieuse Thalie, qui avait pour emblème le cygne, qui passe sa vie sans chanter ; s'il chante en mourant, c'est que la cessation du silence donne naissance à l'harmonie musicale. Les huit autres muses correspondaient chacune, ainsi qu'une des planètes ou un des astres à l'une des huit cordes de la lyre octocorde et à l'un des tons de la musique, seulement les attributions étaient variables : tel auteur suivant l'ordre des jours de la semaine, et classant ainsi les planètes ; tel autre préférant tel ou tel astre suivant l'analogie qu'il croyait découvrir avec telle corde ou tel ton. A l'hypate de la lyre et au dorien correspondirent Clio, le dimanche et le soleil, ou Saturne ou la lune. A la parhypate et à l'hypodorien, Calliope, le lundi et la lune, ou Jupiter ou Mercure. Le lichanos meson et le phrygien eurent en partage Terpsichore, le mardi et Mars, ou Vénus. La mèse et l'hypophrygien, Melpomène le mercredi et Mercure, ou le soleil. Erato, le jeudi et Jupiter, ou même Vénus ou Mars, gouvernèrent la trite synemménon ou la paramèse et le lydien. Euterpe, avec le vendredi et Vénus, ou Mercure ou Jupiter, eut la paranète synemménon, la trite diézeugménon et l'hypolydien. Polymnie fut la muse de la nète synemménon, de la paranète diézeugménon et du myxolydien, avec le samedi et Saturne, ou même la lune, que la régularité de son cours fit appeler parfaite, comme au reste le myxolydien, qui, pendant quelque temps fut regardé comme le dernier mode. Enfin, Uranie et le ciel empyrée présidèrent à la nète diézeugménon de la lyre magadis à huit cordes et à l'hypomyxolydien. Ce mode, comme cette corde, revenant au mode dorien et à la corde hypate de la lyre, recommençait la série ; de là vient qu'aucun jour de la semaine ne les représentait.

L'harmonie de la succession des jours et des nuits donna lieu à une autre attribution. C'est ainsi que se formèrent les rapports des tons authentiques aux jours, et des plagaux aux nuits. L'hypodorien et le dorien correspondirent à la nuit et au jour du dimanche ; la nuit d'abord, l'hypodorien précède le dorien en gravité. Les autres nuits et les autres jours correspondirent successivement : le lundi à l'hypophrygien et au phrygien, le mardi à l'hypolydien et au lydien, le mercredi à l'hypomyxolydien et au myxolydien, le jeudi à l'hypoéolien et à l'éolien, le vendredi à l'hypoeuthéen et à l'euthéen, enfin le samedi à l'hypoiastien et à l'iastien.

Les mois forment aussi une admirable harmonie réglée par les saisons.

Ce fut un motif de faire correspondre les tons aux saisons et aux mois. Les saisons naissent l'une de l'autre comme aussi les tons, qui passent aisément d'un degré à l'autre par le simple changement du tétracorde disjoint en conjoint et son déplacement; de plus, chaque ton primitif ayant son hypatoïde et son nétoïde, le nombre quatre, multiplié par trois, fournit douze tons. L'hypatoïde des uns devenant le mésoïde des autres, comme aussi le nétoïde, il en est arrivé que, tandis que le mésoïde correspondra à une saison, son hypatoïde sera dans une autre et son nétoïde dans une troisième. Cependant, comme les caractères de ces trois modes, le primitif et ses dérivés, seront les mêmes, au moins dans une partie du ton, on les a classés dans la même saison, quoique dans des mois de saisons bien différentes. De plus on a trouvé des rapports entre les saisons, les éléments et les températures ou la météorologie et par suite avec les humeurs, les âges, les vices et les vertus, ainsi qu'avec les vents et les quatre points cardinaux; ce qui suffit pour que les auteurs du Moyen-Age y ajoutassent, selon leurs idées mystiques, les quatre fleuves, symboles des vertus, ainsi que les quatre animaux, symboles aussi des vertus et pour qu'ils attribuassent des patriarches ou des prophètes aux éléments. Inutile de faire remarquer que les tons, correspondants aux mois, ont dû correspondre aux signes du zodiaque et aux douze apôtres, par suite aux douze patriarches, aux douze prophètes, aux douze sibylles, aux douze philosophes et aux douze vertus. Je néglige à dessein, pour le moment, les six dernières analogies. L'hiver froid, ou selon d'autres, froid et humide, correspond à l'eau, au flegme, à la vieillesse, à la paresse, à la prudence et à la vie honnête, à l'aquilon et au nord, au Gehon, à l'homme, à Moïse et Aaron, enfin aux tons phrygiens. L'évangéliste qui y préside est saint Matthieu et le prophète, Isaïe.

Reprenons quelques-unes de ces analogies symboliques. L'hiver, froid et humide, marque notre vie passagère, pleine de misères et de difficultés, ce qui nous rebute dans la vie active, la brièveté du temps, les approches de la mort et la mort elle-même, soit corporelle, soit spirituelle; par suite la cessation du temps de grâces et de la prédication, la fin du monde; comme aussi l'infidélité ou résistance à la grâce et la froide malice qui s'ensuit; les difficultés et l'âpreté de la loi, le temps passé avant la loi ou la loi de nature, la sécheresse spirituelle et l'absence des fruits de vertu, la torpeur provenant de notre faiblesse, qui nous empêche de suivre les inspirations divines et de nous élever vers l'objet de nos espérances. C'est encore notre vie privée, qui apparaîtra au grand jour du jugement; c'est enfin la persécution et l'abondance de l'iniquité.

Si l'on a donné le Gehon à cette catégorie, c'est que la prudence qu'il symbolise, convient à la vieillesse ; il s'en est suivi l'attribution de la figure de l'homme, de saint Matthieu et d'Isaïe. Le flegme et la paresse sont bien l'apanage de la vieillesse. Moïse et Aaron, par leur puissance sur les eaux, manifestée par le changement de l'eau en sang, le passage de la mer Rouge, les eaux de Mara et l'eau du rocher, sont bien les personnages qui conviennent à l'élément de l'eau. Moïse étant le principal conviendra au ton authentique phrygien, et Aaron, qui lui est adjoint, à son latéral ou plagal.

Si nous considérons les rapports des douze tons primitifs, plagaux et dérivés, ou mésoïdes, hypatoïdes et nétoïdes, le phrygien correspondra au mois de juin, à saint André, à Nephthali, à David, à l'ardeur virile et au signe du Cancer. L'hypophrygien, au mois de février, à saint Simon, à Aser, à Malachie, à l'obéissance et au signe des Poissons, muets comme celui qui obéit. L'hyperphrygien, au mois d'octobre, à saint Jude, à Issachar, à Daniel, à l'acrimonie ou aux combats contre l'erreur, et au signe du Scorpion, toujours prêt à redresser son aiguillon ou à combattre. Les trois apôtres précédents, ayant évangélisé le nord, correspondent à cette partie du monde et aux diverses espèces du phrygien.

La deuxième catégorie se rapportera au printemps humide, ou humide et chaud, à l'air, au sang, à l'enfance, à la luxure, à la force, à l'innocence, à l'Eurus et à l'Orient, au fleuve du Tigre, au lion, à David et à Salomon, et au ton lydien. Saint-Marc en sera l'évangéliste et le prophète, Daniel.

C'est au printemps que commença le monde ; le temps de la loi commença aussi au printemps; la loi de grâce pareillem nt, et ce sera encore un printemps perpétuel qui sera pour nous l'éternité. A l'entrée de cette saison les oiseaux retrouvent leurs voix, les premières fleurs s'épanouissent et elles répandent les premiers parfums, selon ces vers d'un chapiteau de Cluny, « ver primos flores, primos producit odores. » Les fruits ne paraissent pas encore, ils sont dissimulés sous l'apparence des fleurs. Cette saison marque excellemment le temps de la loi, alors que la vérité se cachait sous les figures. Elle symbolise par le renouvellement de la vie en toute créature, le renouvellement de notre vie, c'est à dire notre résurrection, et ce renouvellement spirituel fruit du baptême, ou de la pénitence ou de la méditation. C'est donc le baptême et la pénitence ; c'est encore le commencement de la vie active ou des bonnes œuvres; ce sont les premières vertus, qui répandent leur bonne odeur, mais qui n'ont point encore mûri leurs fruits. Ceux qui sont doux, sont représentés par cette saison, ainsi que les pacifiques, d'où vient qu'elle signifie encore la paix de l'église.

Le fleuve du Tigre représente la force ; il correspond au lion de saint Marc et de Daniel. David et Salomon, ayant composé des psaumes et des cantiques et établi les troupes des musiciens pour le service du tabernacle et du temple, conviennent à l'élément de l'air. Au reste David, figure de Notre-Seigneur qui est venu chasser le démon, chassa de Saül le malin esprit par trois fois, il s'accompagna de la harpe devant l'arche, figure encore en cela de Notre-Seigneur. David, que l'on dit auteur des tons authentiques, présidera donc au lydien, et Salomon, auteur des plagaux, à l'hypolydien.

Les trois apôtres qui évangélisèrent l'Orient, correspondront naturellement au ton lydien et à ses dérivés ; le lydien s'accommodera donc du mois de mai, de saint Jean, de Juda, de Zacharie, de la charité fraternelle et du signe des Gémeaux ; l'hypolydien aura saint Philippe, Manassé, Michée, la sollicitude pour autrui et le signe du Verseau ; enfin l'hyperlydien, saint Jacques-le-Mineur, Siméon, Isaïe, l'ardeur de la sanctification ou le zèle du salut du prochain et le signe de la Balance.

L'été chaud, ou chaud et sec, ouvrira la troisième série ; il aura pour cortége : le feu, la bile, l'adolescence, l'orgueil, la justice et la constance dans le bien, le notus et le Sud, le fleuve Phison, l'aigle de saint Jean et d'Ézéchiel, Élie et Élisée ; le tout se rapportant aux tons doriens.

L'été, à cause de sa chaleur et de l'abondance de la lumière, signifie la gloire de Notre-Seigneur, et celle dont il rend les saints participants dans le ciel, et par suite le royaume du ciel et l'éternelle béatitude après le jugement ; le jugement lui-même qui manifeste la charité ardente des saints, l'espoir du bonheur sans fin, la ferveur et la perfection des justes, qui produit et nourrit des fruits spirituels. C'est encore la vie présente, la vie active, luttant contre l'ardeur des vices et l'ardeur de la persécution qui éprouve les justes, enfin la loi de grâce, dans laquelle surtout ont mûri les fruits de sainteté produits à la face du monde.

Le Phison signifie la justice ; il correspond toujours à l'aigle de saint Jean et d'Ézéchiel. Élie le plus sévère des prophètes, qui annonça la terrible sécheresse, qui fit descendre le feu du ciel, et qui monta aux cieux en présence d'Élisée dans un char de feu, est le prophète ordinaire de l'été et du feu ; il sera pour l'authentique ; Élisée son disciple, auquel il légua son esprit, n'aura que le plagal ; lui aussi fit descendre le feu du ciel.

Trois apôtres évangélisèrent le Sud. Saint Thomas, qui a en correspondance Benjamin, Amos, la fermeté de la foi, le mois de mars et le signe du Bélier : ce sera l'apôtre du dorien. Saint Matthieu, Ephraïm, Sophonie, le témoignage ou la prédication de la vérité, le mois de novembre et le Sagittaire

s'accordent avec l'hypodorien ; tandis que l'hyperdorien se met en regard de saint Barthélemy, de Ruben, de Joël, du zèle pour le salut des âmes, du mois de juillet et du signe du Lion.

C'est l'automne qui caractérise notre dernière série à laquelle se rattachent la température sèche, ou sèche et froide, la terre, l'humeur noire ou mélancolie, la virilité, l'avarice, la tempérance, la modestie, le zéphyre et l'Occident, le fleuve de l'Euphrate, le veau de saint Luc et de Jérémie, Adam et Ève et le mode myxolydien.

L'automne marque le ciel, alors que nous recueillerons les gerbes et les fruits des vertus, comme aussi la punition de ceux qui n'auront point travaillé à leur sanctification ou à la perfection, semblables à ceux qui vont chercher du raisin après la vendange.

L'Euphrate est toujours joint à la temperance, au veau de saint Luc et de Jérémie. Adam et Ève s'accordent avec la terre et l'Occident. Adam fut créé dans la force de l'âge, il fut formé de terre ; Ève participe à son nom. Ce furent les tentations des désirs terrestres qui occasionnèrent leur chute ; leur peine fut de travailler la terre. Adam présidera à l'authentique myxolydien, et Ève au plagal hypomyxolydien.

Les trois autres apôtres conviendront aux modes myxolydiens. Le myxolydien sera consacré à saint Pierre, chef des apôtres qui a évangélisé l'Occident. Il correspond à Gad, à Jérémie, à la fermeté de la foi, au mois d'avril et au signe du Taureau ; l'hypomyxolydien suivra saint Jacques-le-Majeur, apôtre de l'Espagne, Osée, Zabulon, la sollicitude de la vie éternelle, le mois de décembre et le signe du Capricorne ; enfin l'hypermyxolydien, le plus élevé de tous les tons sera celui de saint Paul, apôtre des gentils, élevé jusqu'au troisième ciel, qui aura pour prophète et pour patriarche tout à la fois, Jacob, pour vertu la force, et la Vierge pour signe, lui qui a proclamé l'excellence de la virginité.

Non-seulement chacune des saisons en particulier aura sa signification symbolique, mais la collection ou la série jouira du même privilége. Ainsi, l'année, divisée en saisons, signifiera Notre-Seigneur dans ses quatre âges, ou les quatre Pâques, à savoir, le passage du ciel en terre, celui de la vie à la mort, celui de la mort à la vie et enfin celui de la terre au ciel. C'est aussi la raison qui fait symboliser par les saisons les quatre évangélistes, chacun d'eux ayant en particulier développé l'un de ces quatre âges de Notre-Seigneur. C'est encore pour cela que les saisons signifient les quatre vertus cardinales. La prudence et la sagesse de Notre-Seigneur se manifestent surtout dans le mystère de son incarnation et de sa venue au monde, sa tempérance dans celui

de sa passion et de sa mort, sa force dans sa puissance sur l'enfer et sur la mort et dans sa glorieuse résurrection, enfin sa justice dans son ascension, par laquelle il nous a ouvert le ciel, en menant à sa suite les justes de l'ancienne loi. Les saisons représentent encore les quatre âges de la vie humaine, comme aussi de la vie du monde, à savoir, le temps de la loi naturelle, celui de la loi écrite, celui de la loi de grâce, que couronne le siècle sans fin. Elles représentent l'année, le temps de grâce, court comme notre vie, et dont il faut profiter ; par suite, les travaux, qui eux-mêmes sont figures de la vie spirituelle active ou de la pratique des bonnes œuvres. Elles signifient encore, par opposition, l'éternité de Dieu ; enfin, à cause des Évangiles, la prédication active, et la multitude des fidèles livrés à la pratique des vertus.

Les fleuves ne manquent pas de signification. Ils signifient chacune des personnes de la très-sainte Trinité, et en particulier le Saint-Esprit et l'effusion de ses dons, l'Église, répandant sa doctrine renfermée dans les Écritures, prophéties, Évangile et tradition, par suite les prophètes, les apôtres, les évangélistes et les docteurs. C'est encore la rédemption, l'abondance des grâces et des vertus, les bonnes mœurs, les sacrements, surtout le baptême, les chrétiens et l'abondance de la récompense du ciel, et le don des larmes. Le cours des fleuves marque le monde passager, le cours de la vie humaine, les quatre âges, l'instabilité et la mutabilité de l'homme. Les changements des fleuves symbolisent enfin la philosophie du siècle, l'hérésie, les faux docteurs, les peuples infidèles, la doctrine du démon et le péché ; leur impétuosité marque celle des persécutions et des tentations, celle des passions et des vices, les tribulations, enfin la crainte du jugement. On voit encore dans les fleuves les puissants, comme aussi les sujets, et le corps de l'homme qui l'entraîne à la concupiscence. Mais ce sont surtout les quatre fleuves du paradis qui représentent le Saint-Esprit, l'Église et sa doctrine, les vertus, les grâces, les sacrements et l'abondance du bonheur éternel. En particulier, le Géhon représente la grâce, la prudence, saint Matthieu, Isaïe et Notre-Seigneur homme ; le Physon les dons du Saint-Esprit, la justice, saint Jean, Ézéchiel, Notre-Seigneur Dieu ; le Tigre, les vertus, la force, saint Marc, Daniel et Notre-Seigneur résurrection et vie ; l'Euphrate, les fruits des vertus ou les bonnes œuvres, la tempérance, saint Luc, Jérémie, et Notre-Seigneur, prêtre et victime. Le paradis, que ces fleuves arrosent, représente l'Église de Dieu et le ciel ; les herbes y représentent la loi ; les arbres, les saints ; au milieu d'eux est l'arbre de la science et l'arbre de la vie, qui est Notre-Seigneur dans sa doctrine et dans sa grâce ; les fleurs y sont : les roses des martyrs, les lis des vierges, les violettes des confesseurs, et les fruits sont les bonnes œuvres, et notre

rédemption, opérée par Notre-Seigneur, source des fleuves, c'est-à-dire de la doctrine, de la grâce et de tout don parfait. Si l'on y cherche la nature des arbres, on y verra : Notre-Seigneur, arbre de vie, figuré par la vigne à laquelle, sous peine de mort, doivent adhérer les sarments, c'est-à-dire, les fidèles; elle produit le raisin, c'est-à-dire l'union des saints dans la charité de Notre-Seigneur, figuré par la grappe qui seule garde l'amertume, Notre-Seigneur s'étant réservé toute l'amertume de la passion, pour nous amener à la rédemption.

Veut-on trouver dans le paradis l'arbre de la science? c'est le pommier des saintes Écritures, qui signifie encore, à cause de l'abondance de ses fruits, les fruits des bonnes œuvres, et, à cause de la chute d'Adam, l'espèce de douceur que l'homme trouve au péché. Le figuier y signifie l'Église venant de la synagogue, qui dès lors a produit des fruits nombreux de sainteté et de charité. L'olivier y figure la paix, la justice et la miséricorde, et l'huile qu'on en retire, le Saint-Esprit et ses dons, la grâce et la dévotion.

L'année est le symbole de notre vie courte, du temps de grâces qui nous est accordé. Elle signifie aussi l'éternité, parce qu'elle se renouvelle ; c'est aussi l'Église avec ses quatre saisons, c'est-à-dire les quatre Évangiles, et ses douze mois, figure des apôtres. Ces mois eux-mêmes désignent la vie éternelle, les bonnes œuvres, à cause des travaux que l'on opère dans ces mois, la perfection, les vertus, l'assemblée des saints et les chœurs des anges. Les signes du zodiaque rappellent les apôtres, la foi et les vertus qu'ils ont prêchées; le ciel empyrée, tous les saints; les étoiles, les dons du Saint-Esprit, les prélats, les anges, les vertus, la très-sainte Vierge et Notre-Seigneur; les planètes, les vertus, les apôtres, les divers ordres des saints; les sept planètes, les sept dons du Saint-Esprit et les ordres des saints, en union avec la sainte Vierge et Notre-Seigneur; l'étoile Lucifer, Notre-Seigneur, apparaissant au sixième âge du monde, et la parole de Dieu ; l'étoile Vesper, Notre-Seigneur apparaissant à la fin des temps pour le jugement dernier. La lune sera l'Église et la science, comme aussi le cours du siècle changeant, enfin la très-sainte Vierge. Et le soleil caractérisera spécialement Notre-Seigneur, lumière du monde, charité et source de grâces; c'est la manifestation de Notre-Seigneur, la vérité, la vie éternelle, la splendeur de l'œuvre spirituelle, l'éclat de la doctrine évangélique, et même la sagesse humaine, enfin la sainte Vierge elle-même, qui a été pour nous source de lumière et de vie.

Je me serais moins étendu dans cette étude, si les sujets que j'ai traités revenaient moins souvent dans la décoration des édifices, et si notamment ils ne s'étaient pas trouvés réunis aux tons de la musique dans les chapiteaux de

Cluny. Nous allons maintenant nous restreindre davantage à ce qui touche la musique.

Le chant exprime premièrement la joie du ciel, et Notre-Seigneur auteur de toute joie, la joie ineffable et spirituelle, comme seuls en ont les saints, et, par suite, l'espérance; secondement, la louange du cœur, de la bouche et des lèvres, qui se traduit d'une part par la contemplation, la prière et la ferveur spirituelle, d'autre part par l'exercice des bonnes œuvres et l'observation des préceptes, c'est-à-dire les deux vies contemplative et active, toutes deux dans une seule charité envers Dieu et le prochain. C'est pour marquer l'accord de ces deux vies que les chants s'exécutent par les chantres tantôt debout et tantôt assis. Le chant signifie encore le trésor du père de famille ou la science évangélique, et le chantre est ce père de famille qui tire de son trésor les sentences de l'Ancien Testament et du Nouveau; c'est le docteur, ce sont les apôtres et les prédicateurs; enfin de là le chant signifie aussi l'exhortation.

Les principaux chants qu'exécute l'Église sont les psaumes, figures des bonnes œuvres, et de l'opération de Dieu en nous, les hymnes de la louange, les cantiques de la joie de l'âme, l'antienne de la charité mutuelle qui rend l'œuvre méritoire; elle n'est point entière la première fois, elle signifie alors la charité imparfaite en cette vie; elle est entière après le psaume pour figurer la récompense de l'œuvre dans la vie éternelle où la charité devient parfaite. Le répons après la leçon, montre l'œuvre exécutée pour Dieu après l'exhortation et l'élévation à Dieu; c'est l'union de l'œuvre et de la contemplation.

Les notes graves, moyennes et aiguës représentent les trois ordres des fidèles dans l'Église de Dieu : les continents, les mariés et les vierges, ou bien les laïques, les moines et les clercs, et encore le grain qui fructifie et qui donne l'un trente, un autre soixante, et un autre cent, ou encore les trois ordres de prédicateurs, patriarches, prophètes et apôtres. Les tétracordes signifient les quatre sens de la sainte Écriture, littéral, allégorique, moral et anagogique. Les quatre tétracordes du canon seront les quatre Pâques et les quatre Evangiles, les vertus. Le tétracorde des graves sera celui de l'humanité de Notre-Seigneur et de ses souffrances; celui des finales représentera sa mort; sa résurrection se verra dans celui des supérieures, et celui des excellentes figurera son ascension. Le tétracorde conjoint figurera les vertus théologales, et le disjoint, la charité; l'espérance et la charité, ne pouvant exister ensemble dans le ciel, seront marquées par l'exclusion du triton. Dans chaque tétracorde le demi-ton marquera l'humilité sur laquelle s'appuient les autres vertus.

et les notes additives aux tons ou au canon, comme la proslambanomène, signifie que celui qui aura fait du fruit pour le ciel recevra sa récompense, qu'il sera donné à celui qui a et que le juste doit se perfectionner davantage. Le décacorde marquera l'accomplissement de la loi ou du décalogue, et encore la récompense due à l'œuvre, comme aussi la perfection de l'œuvre, marquée par les cinq sens, dont le nombre double produit le décuple.

Bien que le nombre sept, étant premier, ne soit jamais pris comme facteur dans la musique, il paraît dans toutes les combinaisons, il est au reste consacré un peu à cause de cela, et beaucoup à cause du repos du septième jour, comme nombre de perfection. Mais le nombre onze, absolument étranger aux combinaisons harmoniques, sera considéré comme la transgression de la loi; les mystiques prétendent que c'est pour cette raison que les chants ne dépassent pas l'ambitus du décacorde.

Les tons musicaux ont pour significations générales : le cours de la vie humaine, surtout de la vie spirituelle active, pleine de l'exercice des bonnes œuvres, de la pratique des commandements et des vertus, et, par suite, de la perfection qui conduit au ciel. Ils marquent encore la prédication publique de l'Évangile et de sa doctrine, la louange constante dans l'Église de Dieu, louange qui, commencée en cette vie, se perpétue à tout instant dans l'univers, et n'aura point de fin dans l'éternité; ils signifient donc le ciel et l'occupation des saints; ils sont aussi figure de la vie contemplative, et des dons du Saint-Esprit. C'est parce que les cieux annoncent les œuvres glorieuses de Dieu, qu'ils ont du rapport avec les tons et les symbolisent. Les cieux sont figures eux-mêmes des apôtres, dont le son de la voix a été porté aux extrémités du monde, et voilà comment encore les parties du monde et les apôtres correspondent à nos tons.

Les tons mixtes signifient l'union hypostatique de Notre-Seigneur, l'union mystique de Notre-Seigneur et de son Église, celle de notre corps et de notre âme, les deux charités qui n'en font qu'une, les deux Testaments rendus un par la pierre angulaire qui est Notre-Seigneur, la vie parfaite, à la fois contemplative et active. De même qu'Ézéchiel vit les roues enflammées se pénétrant l'une l'autre et de deux ne faisant qu'une, ainsi en est-il de l'authentique et du plagal qui se pénètrent pour former le mixte. Le pentacorde commun à l'authentique et au plagal figure la pierre angulaire qui est Notre-Seigneur reliant les deux lois, et le motif de la charité qui des deux n'en fait qu'une. Dans la distinction des authentiques et des plagaux, on verra au contraire la divinité et l'humanité de Notre-Seigneur, le Nouveau Testament qui

domine l'Ancien, la vie contemplative plus parfaite que l'active, l'âme et le corps, les supérieurs et les inférieurs, les riches et les pauvres, les parfaits et les imparfaits dans l'Église de Dieu, les bons et les mauvais, et enfin les quatre évangélistes supérieurs aux quatre prophètes. De plus tout mode étant formé de la conjonction d'un pentacorde, figure des cinq livres de Moïse et par suite de la loi ancienne, et d'un tétracorde, figure des Évangiles et de la loi nouvelle, signifie l'unité et la perfection de la loi.

Venons-en au symbolisme spécial à chaque mode. Pour être plus sûr de ne pas nous égarer, nous établirons d'abord les significations que nous trouverons dans les antiennes qui précèdent les tonaria, ou dans les inscriptions qui accompagnent les représentations des tons. Et d'abord, commençons notre examen par le premier trope, le chef de la série des tropes musicaux. C'est Dieu qu'ont en vue tous ces anciens, en parlant du premier ton.

Premier ton. Dorien. « Au premier âge du monde, Dieu créa Adam et Ève et les plaça dans un lieu de délices. — Dieu est le très-haut et le souverain maître; il est le principe et la fin de toutes choses. — Cherchez premièrement le royaume de Dieu. — Vous qui êtes le premier, avant toutes choses, justice suprême, vraie et souveraine, donnez-nous, nous vous en prions, les joies du paradis. » Notre collection clunisienne nous donne à lire ce vers : « Hic tonus orditur modulamina musica primus. » « Ce ton est le premier à donner des chants mélodieux. » Telles sont les épigraphes qui accompagnent ce ton.

Ce trope dorien authentique, c'est-à-dire, maître, premier des huit, se confond parfois avec le dernier, l'hypomyxolydien. Il était juste que les chrétiens ne se laissassent pas vaincre par les païens, et rapportassent à Dieu tout principe, tout commencement. Le premier trope symbolise donc un seul Dieu, créateur de toutes choses, principe éternel, fin unique de la création et maître absolu. Le principe est indiqué par la création d'Adam et d'Ève au premier âge; la fin, par le paradis où Dieu les plaça, par les joies du ciel que l'on demande, par le royaume de Dieu qu'il faut rechercher. Le commencement est encore marqué par la lumière incréée, dont la lumière créée au premier jour n'était que la figure. Ce ton, à la fois le premier et le dernier, convenait très-bien pour marquer un Dieu éternel, auteur de toute harmonie, but final de la création, récompense éternelle de ses élus. En particulier, ce ton signifie Notre-Seigneur, auteur et fin de la loi; il marque aussi la fin de l'homme, qui est la joie dans le repos du ciel. Le nombre de ce ton marque les premiers pas de la vie spirituelle, surtout dans la contemplation, l'unité de la foi et de la charité, l'espérance. On y voit encore l'harmonie de la création, le premier

âge du monde, de l'Église et de l'homme, la première résurrection qui est la résurrection spirituelle de l'âme. On lui prête un rapport éloigné, avec la première parole de Notre-Seigneur sur la croix, qui aurait, dans son sacrifice, chanté, disent quelques Pères, sur les huit tons, pour les consacrer à son culte. En effet cette première parole est la mise en pratique du commandement nouveau, qui est la charité envers les ennemis. Ce ton figure aussi le baptême, qui est le commencement de la vie du chrétien, et le don de crainte de Dieu, commencement de la sagesse. Il correspond au premier jour de la création, auquel jour Dieu créa la lumière, les ténèbres étant considérées comme l'absence de toute harmonie. L'humilité, qui est le fondement des vertus, et la foi seront les vertus du premier ton, et sa béatitude sera la première, relative à cette même vertu : Bienheureux les pauvres d'esprit, car le royaume des cieux leur appartient. Cette récompense rappelle le but de notre vie, et il est à remarquer que, pour plus de rapports avec notre ton, c'est de la même manière que se termine la huitième béatitude, comme aussi le huitième jour se confondit avec le premier de la semaine.

Deuxième ton. Hypodorien. « Quoique tu sois fortement enclin à la tristesse et à la pitié, tu varies cependant tes chants et tu mesures les danses. — Le deuxième âge est caractérisé par l'arche portée çà et là par les eaux du déluge. — Le second testament suit le premier, et l'emporte cependant en dignité. — Le deuxième précepte est semblable au premier. — Faites, ô Christ, qu'obéissant à votre loi, nous remplissions votre double précepte de l'amour de Dieu et du prochain. » Ce sont là les sentences des auteurs, voici celle de Cluny : « Subsequitur ptongus numero vel lege secundus. » « Le trope qui suit est le second par le rang et par son ordonnance. » Ce vers nous paraît être à double entente, il semble rappeler tout à la fois l'ordonnance du ton, qui est plagale, et la loi ancienne qui est inférieure à la nouvelle. C'est qu'en effet le deuxième trope, étant constitué dans le même système que le premier, ne fait en réalité avec lui qu'un même mode, qui représente la charité ou l'amour. Dans l'authentique nous avons eu l'amour primitif et principal, l'amour de Dieu, ici nous trouvons l'amour dérivé et latéral, qui se rapporte au premier, comme le plagal à son authentique, à savoir, l'amour du prochain, et ces deux charités ou ces deux préceptes, le deuxième étant semblable au premier, ne font qu'une charité, qu'une loi. Le déluge, divisant l'histoire du monde en deux parties, et donnant le deuxième âge de l'Église, est approprié à ce mode. Il signifie encore le jugement, la séparation des bons et des méchants, la distinction des fidèles et des infidèles, l'Église et la synagogue, ou les deux Testaments ; le nombre deux de ce mode nous reporte aux deux

natures de Notre-Seigneur, et tandis que le premier mode symbolise Dieu le père, celui-ci symbolise Dieu le fils fait homme, ou le mystère de l'incarnation, d'autant que c'est le plus grave des modes. Il signifie encore tout ce que nous avons attribué en général aux modes plagaux : l'humanité sainte de Notre-Seigneur, son union mystique avec l'Église et avec l'âme fidèle, l'Église elle-même, corps mystique de Notre-Seigneur, la distinction du bien et du mal, la vie active, les inférieurs, et par là la vertu de l'obéissance à la loi. C'est encore la récompense qui suivra le travail de cette vie, le gain éternel qui s'ajoute au talent que l'on a fait fructifier ; par suite, la perfection de l'âme et du corps, et la fuite du péché véniel. C'est aussi la deuxième grâce qui suit celle de l'illumination, la confirmation après le baptême, qui nous rend parfaits chrétiens. Ce trope correspond donc à la deuxième parole de Jésus en croix, qui assure la récompense au bon larron, pour avoir écouté la première grâce de conversion et l'avoir fait fructifier. Il correspond aussi au don de piété et au deuxième jour de la création, qui rendit le firmament solide, image de la perfection, et sépara les eaux supérieures ou les contemplatifs des eaux inférieures ou les actifs. La béatitude qui lui convient est la deuxième, qui promet à la douceur la possession de la terre, expression qui, inférieure à celle du ciel, marque cependant le même bonheur. Le sacrement qui lui convient le mieux est celui du mariage qui oblige à un amour mutuel et qui est la figure de l'union de Notre-Seigneur et de son Église.

Troisième ton. Phrygien. « Ce ton élevé remplit les cœurs de la douceur et de la délicatesse de sa mélodie. — La sainte Trinité est un seul Dieu en trois personnes : Le Père, le Fils et le Saint-Esprit. — Le troisième âge est celui de la tentation d'Abraham, qui essaya d'immoler son fils chéri Isaac. — C'est le troisième jour depuis que ces choses se sont passées (c'est-à-dire depuis la passion de Notre-Seigneur qu'il est ressuscité). — Nous croyons, Seigneur, qu'au troisième jour, en ressuscitant, vous avez apporté la lumière au monde ; faites-nous asseoir dans la céleste patrie, pour vous contempler et célébrer éternellement votre nom. » Ajoutons le vers qui affecte ce mode parmi les sculptures de nos chapiteaux : « Tertius impingit Christumque resurgere fingit. » « Le troisième représente la passion et la résurrection du Christ. » Il est impossible d'être plus explicite, aussi notre tâche est on ne peut plus facile. Au troisième jour du monde, les eaux se retirèrent, laissant la terre sortir du milieu d'elles et revêtir sa riche parure. Les anciens n'ont qu'une voix pour appliquer cette figure à la rénovation spirituelle ou à la résurrection des âmes, par le baptême et par la pénitence, second baptême ; l'eau signifiant le péché, d'où sort le chrétien purifié, et le troisième jour, la foi en la très-sainte

Trinité, qui produit ce renouvellement ou cette vie nouvelle. Ils y ont vu pareillement Notre-Seigneur sortant des eaux amères des tribulations et de la mort par sa résurrection, dont le passage de la mer Rouge, au troisième jour de la sortie d'Égypte, est une autre figure. C'est aussi, non-seulement au troisième âge du monde, mais encore au troisième jour après le commandement qu'il en avait reçu de Dieu, qu'Abraham, sur le point d'immoler Isaac, lui substitua le bélier, grande figure de la rédemption, Notre-Seigneur s'étant substitué au pécheur, pour payer la dette du péché. Le troisième mode figure donc la Très-Sainte-Trinité et la foi en ce mystère, le chrétien, la résurrection générale, la résurrection spirituelle, le baptême, les trois espèces d'un même baptême, c'est-à-dire le baptême d'eau, de sang et de désir, la pénitence, avec ses trois parties : contrition, confession et satisfaction, les trois jours de la passion, de la sépulture et de la résurrection de Notre-Seigneur, le troisième jour de la création et le troisième âge du monde et de l'Église. On lui prête encore d'autres significations : la sainteté qui nous vient de la très-sainte Trinité, la victoire sur la triple concupiscence, le triple mérite, la triple confession de nos péchés, en pensées, en paroles et en actions, les trois vertus théologales, la loi triple, à savoir : la loi naturelle, la loi des tables et la loi de grâce, les trois états des chrétiens dans l'Église, clercs, religieux et laïques. Sur le Calvaire, Notre-Seigneur, pour nous rendre nos droits d'enfants de Dieu, se substituait à nous ; en même temps, il nous substituait à lui nous faisant enfants de Marie par sa troisième parole, qui, selon un autre point de vue, faisait naître l'Église de la mer de sa passion. Cette parole correspond, elle aussi, au troisième mode, avec le sacrement de pénitence, le don de science, qui est la foi dégagée des eaux de l'erreur ; enfin la troisième béatitude : Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés, complète la série des rapports du troisième ton, par l'allusion à la pénitence, à la résurrection de l'âme, à la passion et à la résurrection de Notre-Seigneur.

Quatrième trope. Hypophrygien. « Ton qui, dans un rang inférieur, est comme le second du deuxième, les joies et les plaisirs que tu apportes sont comme doublés. — L'enseignement des quatre livres évangéliques illumine les quatre parties du monde. — Au quatrième âge, Moïse reçut les tables de la loi, sur le mont Sinaï. — Le Seigneur vint à eux à la quatrième veille. — C'est à la quatrième veille, ô Christ, que vous portâtes secours à vos apôtres ; nous sommes petits et faibles, pour vous publier, pour chanter et célébrer vos louanges, donnez-nous le secours des quatre voix évangéliques. — « Succedit quartus simulans in carmine planctus », « le quatrième le suit, ses chants imitent la douleur. »

Ce que signifie surtout ce mode, c'est l'illumination de la foi qui s'est répandue à tout le monde. Ainsi, au quatrième jour de la création. Dieu fit le soleil, la lune et les étoiles; au quatrième âge, il se montra dans sa gloire à Moïse, il éclaira son intelligence et, par son entretien avec lui qui le rendit resplendissant, il illumina le peuple juif d'abord du petit luminaire de la loi écrite deux fois sur deux tables de pierre. Plus tard, sur la fin de la nuit, c'est-à-dire en approchant de la fin des temps, Notre-Seigneur, grand luminaire, soleil radieux, dont la lune, figure de l'Église, ne fait que réfléchir la lumière, vint illuminer les planètes qui luisent aussi sur la terre, c'est-à-dire les apôtres, qui deux à deux répandirent les clartés de l'Évangile. C'est ce que marque encore sa venue au secours des apôtres, à la quatrième veille de la nuit, lorsque, marchant sur les eaux, il réveilla la foi de Pierre, auquel il fit confesser sa divinité. Ce trope symbolise donc Notre-Seigneur annonçant le quadruple Évangile; il le symbolise encore, lorsqu'il nourrit dans le désert quatre mille hommes avec quelques pains, c'est aussi l'agneau de Dieu, dans la sainte Eucharistie et le saint sacrifice; il y est comme mort, et il vit; il est debout sur la montagne, de ses pieds coulent les quatre sources d'eau vive de la doctrine et de la grâce. Outre ses rapports avec le quatrième jour de la création et le quatrième âge du monde et de l'Église, ce ton en a avec les quatre vertus cardinales, avec les quatre victoires sur les quatre ennemis spirituels, c'est-à-dire, sur les démons de l'orgueil, de l'avarice, de la luxure et de la paresse; il en a encore avec les quatre parties du monde, les quatre éléments, et surtout avec la croix qui appartient au nombre quatre par sa forme, comme par le nombre et la nature des bois dont elle fut composée, soit enfin par son règne sur l'univers. Il nous a donné l'Église pour mère au Calvaire, dans la personne de Marie. L'Église est figurée par ce mode, à cause de sa doctrine et de sa catholicité; on voit donc le rapport de ce mode avec la quatrième parole de Jésus en croix. Le sacrement qui lui convient d'après ce qui précède est l'Eucharistie, et c'est le don de force qu'on lui attribue, à cause de la victoire sur les passions. Enfin la béatitude est celle-ci : Bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice, parce qu'ils seront rassasiés, soit par la doctrine, soit par la grâce, soit par le corps adorable et le sang précieux du juste par excellence, dans le sacrement de l'Eucharistie.

Cinquième trope. Lydien. « Tu es le troisième authentique, et tu commences la deuxième série des tons, dans un système excellemment harmonieux. — Les Hébreux puisaient la connaissance de la loi dans les cinq livres de Moïse. — Au cinquième âge, armé de sa fronde et de la pierre, David terrassa Goliath. — Les cinq vierges prudentes furent introduites aux noces. —

Seigneur, qui avez reçu les cinq vierges dans le paradis, vous avez daigné frapper nos sens, en vous révélant à votre peuple par vos paroles et par vos œuvres miraculeuses; voici nos sens, disposez-en selon votre volonté. — « Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus. » Le cinquième montre combien est abaissé celui qui s'élève. »

Au cinquième jour Dieu créa les oiseaux et les poissons. Les ailes des oiseaux marquent l'âme spirituelle et contemplative, la prière et l'obéissance. L'âme sainte est souvent figurée par la colombe, innocente, simple, pacifique et prudente; elle symbolise ces vertus, et surtout la virginité. La beauté du plumage des oiseaux marque les vertus des saints. Quant aux poissons, ce sont les élus qui méditent la loi, c'est le chrétien vivant en Dieu. Cette création représente donc le juste contemplatif, les vierges et les prudents. Ce sont ces vierges sages qui furent introduites aux noces, c'est-à-dire au ciel.

Telle est la première signification du cinquième ton; il en a d'autres. Les oiseaux et les poissons sont aussi les orgueilleux et ceux qui se laissent absorber par les soins d'ici-bas, les aveugles volontaires, figurés par Goliath, que vainquit David. Goliath est le type de l'orgueil; c'est aussi le symbole du démon. David, avec sa fronde et la pierre du torrent, le terrassa. Notre David est Notre-Seigneur, qui vainquit le démon par l'autorité de la sainte Écriture, lorsque celui-ci osa le tenter. La fronde est aussi l'Église ou le fleuve des saintes Écritures, que figure aussi le torrent, et la pierre, c'est la sentence de l'Écriture. David avait cinq pierres polies, parce qu'il y a cinq livres de la loi, et qu'il fallait combattre par la perfection spirituelle des sens, toutes choses qu'exprime le cinquième ton. Il signifie donc abaissement de l'orgueil, résistance aux assauts du démon, pureté et prudence des saints, virginité, contemplation ou spiritualité, autorité de l'Écriture, loi de Dieu, cinquième jour de la création, cinquième âge du monde et de l'Église, cinq livres de Moïse, les cinq sens et leur perfection, prière, descente de Notre-Seigneur aux enfers, où il vainquit le démon, et sa résurrection.

C'est encore le sacrement de l'extrême-onction qui remet la peine des péchés et les péchés eux-mêmes commis par les cinq sens. C'est pour réparer les imperfections de nos sens que Notre-Seigneur jeta sur la croix cette cinquième parole : J'ai soif. Le don qui correspond à ce ton est le don de conseil, qui conduisit les vierges à tenir leurs lampes préparées. La béatitude qui lui convient est celle-ci : Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu; ce sont ceux qui auront réprimé la concupiscence des sens.

Sixième trope. Hypolydien. « Tu es l'inférieur du troisième mode, ton chant est viril, mais peu susceptible de variations; tu plairas aux simples.

— Notre-Seigneur et Sauveur Jésus-Christ naquit au sixième âge. — Dieu, visitant le monde au sixième âge, a par son culte consacré ce mode. — A la sixième heure, Jésus s'assit auprès du puits. — La sixième heure resplendit, Seigneur, de l'éclat de votre incarnation. Donnez à votre Église cette source d'eaux vives, jaillissantes pour la vie éternelle, et, par ce chant, embrasez-nous des ardeurs de votre grâce. — « Si cupis affectum pietatis, respice sextum. » « Si vous souhaitez les affections pieuses, voyez le sixième mode. »

Ce ne fut que le sixième jour qu'apparurent les animaux, et que fut créé l'homme, l'être le plus parfait de notre création, que Dieu plaça dans le paradis pour y travailler et le garder. Prince de la création, il put le premier élever sa voix, et commencer ainsi, en louant son créateur, ce culte qui n'aura point de fin. Ce jour paraît se rapporter admirablement à ce trope, le plus religieux, le plus pieux, le plus dévot de tous, et qui, plus que les autres, est réputé le trope de la vie active.

L'apparition de l'homme sur la terre au sixième jour était la figure de l'apparition de l'homme-Dieu au sixième âge, qui par là a été élevé plus que les autres. C'est dans cet âge que la miséricorde est apparue aux hommes. Notre-Seigneur, plein de pitié et de miséricorde pour nous, est venu nous y relever de tous nos maux, opérant lui-même ces six œuvres de miséricorde, auxquelles il a promis le ciel. En effet, il est venu nous rassasier du pain de sa doctrine et de ce pain adorable de son sacré corps; il est venu étancher notre soif de son sang précieux; il nous a revêtus de la robe d'innocence dont l'ennemi nous avait dépouillés; nous étions infirmes, il nous a guéris; nous gémissions dans l'esclavage du démon, il nous a rachetés; enfin il nous ouvre le ciel, pour nous y loger après le pèlerinage de cette vie. C'était pour pratiquer ces œuvres de miséricorde et nous en laisser l'exemple que, par deux fois, il nourrit des multitudes, qu'à Cana il changea en vin l'eau puisée dans les six urnes allégoriques, et à la sixième heure il rechercha la Samaritaine auprès du puits pour étancher à jamais sa soif par les eaux vives qu'il a laissées à son Église. Outre le sixième jour de la création, le sixième âge du monde et de l'Église, outre la venue de Notre-Seigneur sur la terre, sa recherche des pécheurs, sa miséricorde et sa piété envers nous, nous retrouverons dans le sixième trope les œuvres de miséricorde spirituelle et corporelle, l'ensemble de la création et le siècle présent, le nombre 7 marquant le siècle à venir, la délivrance des peines spirituelles et corporelles, la perfection de la vie active. Les anciens avaient remarqué que le nombre 6 avait en lui une perfection, étant le premier formé de deux facteurs, qui sont les plus simples et les plus parfaits; de plus une autre perfection consistait dans la disposition triangu-

laire de ses éléments 3, 2 et 1. Notre-Seigneur pour nous obtenir miséricorde consentait à n'avoir point de miséricorde pour lui-même, ce qu'exprime cette parole qu'il prononça sur la croix : Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous délaissé? Le sacrement de l'ordre, qui fait les prêtres institués pour les œuvres de miséricorde, et le don d'intelligence des miséricordes du Seigneur conviennent à ce ton, aussi bien que le vendredi, jour des grandes miséricordes, et cette béatitude : Bienheureux les miséricordieux, parce qu'ils obtiendront miséricorde.

Septième trope. Myxolydien. « C'est toi qui formes les danses, tu y viens en aide en réglant le chant et en frappant sur les cymbales. — C'est au septième âge que selon nos mérites nous ressusciterons pour la vie ou pour la mort éternelle. — Par les sept dons de sa grâce Notre-Seigneur Jésus-Christ délivra Marie-Madeleine des sept démons. — Il y a sept esprits devant le trône de Dieu. — O divin consolateur, venez et nous remplissez de la grâce septiforme de votre esprit. Inondez toujours nos âmes des flots abondants et de la perfection de vos dons; éteignez en nous les flammes qui nous seraient funestes et tenez-nous embrasés des feux de votre amour. — « Insinuat flatum cum donis septimus almum. » « Le septième mode nous remplit du Saint-Esprit et de ses dons. »

Au septième jour, Dieu s'étant assuré que la création était parfaite se reposa et se consacra ce jour. Au septième âge, il examinera la perfection et la malice de nos œuvres, et rejetant loin de lui ce qui aurait été mauvais, il appellera à lui les bons et se reposera avec eux dans l'éternité. C'est ce que marque le nombre de ce trope, qui, par déduction, signifie la perfection sur la terre. Elle nous est donnée par la grâce de Dieu, qui se manifeste des sept manières que l'on a coutume d'appeler les dons du Saint-Esprit. Par leur nature et leurs effets, ces grâces correspondent aux sept vertus principales, qui ne sont que la coopération à ces grâces. La perfection est donc dans les sept vertus, en opposition aux sept vices capitaux, figurés par les sept démons de Madeleine. Ces dons nous sont surtout conférés avec l'Esprit de Dieu dans la confirmation, qui par là nous rend parfaits chrétiens. Ce sont les mêmes esprits qu'Isaïe vit se reposer sur la fleur mystique, ce que les interprètes ont reconnu comme la marque de la perfection sublime du fils de Dieu. Les sept esprits debout devant le trône de Dieu expriment la même chose, comme en général ce qui est affecté du nombre sept, à moins que ce ne soit l'emblème de la malice profonde. Les sept yeux et les sept lampes marquent donc la perfection. Le même nombre exprime l'abondance et le nombre indéfini; ainsi les sept dons signifient la plénitude des dons et des

grâces. Les anciens avaient remarqué que le nombre 7, quoique premier et exclu de toute harmonie comme facteur, résultait nécessairement des combinaisons des autres nombres harmoniques, et semblait les résumer. C'est ce qui lui a valu de devenir le symbole de la perfection. L'hexagone, le plus parfait de tous les polygones, est formé de sept points, quoique seulement de six triangles. Le ciel comptait sept planètes, la semaine sept jours, la musique se suffisait avec sept cordes. Nous sommes donc, par tout ce qui précède forcés de voir dans le septième mode le septième jour de la création, le septième âge du monde et de l'Église, le jugement, le Saint-Esprit, la perfection de Dieu et de Notre-Seigneur, celle de la création, celle des saints et la perfection en général, la résurrection, la descente du Saint-Esprit, et par suite, l'établissement de l'Église, les sept vertus fondamentales, les sept dons, les sept combats contre les passions, la perfection du chrétien commencée par le baptême, accomplie par la confirmation, qui est le sacrement correspondant directement à ce mode. Nous y verrons encore les sept sacrements, l'abondance des grâces que nous y recevons, la plénitude des saints, le temps, le repos du septième jour et celui des saints dans le ciel. La septième parole de Notre-Seigneur : Tout est consommé, marquant la perfection des Écritures et de l'œuvre de la rédemption, est bien appropriée à ce mode, ainsi que le samedi et le don de sagesse, le plus parfait des sept, celui que Salomon demanda et qui lui valut tous les autres. La béatitude regarde les pacifiques, appelés enfants de Dieu, titre que nous avons par le baptême et la confirmation.

Huitième trope. Hypomyxolydien. « Toi qui couronnes la troupe musicale et qui le dernier ressembles au premier, tes chants indécis sont un doux frémissement. — Le huitième âge n'aura point de fin et jouira d'une paix éternelle. — Le huitième jour, le Sauveur ressuscita, il figure l'octave éternelle des bienheureux. — Il y a huit béatitudes. — Seigneur, qui avez illuminé votre peuple par l'éclat de votre Évangile, et qui avez proclamé les huit béatitudes, accordez-nous, dans votre bonté et dans votre clémence, le repos éternel et consumez sans fin de vos ardeurs ceux qui croient en vous. — « Octavus sanctos omnes docet esse beatos. » « Le huitième ton nous montre le bonheur de tous les saints. »

Ce mode n'a plus de rapport avec les jours de la création, ni avec les âges, que d'une manière indirecte. L'octave a toujours été considérée comme la continuation indéfinie. Elle signifie que la fête se continuant durant tous les âges, figurés par les sept jours, se poursuivra au delà des âges dans l'éternité, le huitième jour reprenant la semaine et la liant à la précédente.

de manière à en faire comme un cercle sans fin, figure de l'éternité. Le monde fut créé un dimanche; c'est encore un dimanche qu'il fut comme recréé, le jour de la résurrection, octave de la création, comme le jour de l'entrée au ciel sera l'octave aussi de la résurrection. Pour mieux exprimer encore le renouvellement du monde dans l'éternité, il y a eu l'octave de l'octave ou le temps pascal, qui prend une semaine de semaines et sept jours, ce qui donne 56 jours, figure de la béatitude éternelle. Cette béatitude est notre fin, ce qu'exprime excellemment le huitième trope. Elle revient à Dieu, principe et fin, figuré par le premier ton, comme le huitième ton revient au premier. Cette octave est celle des couronnes ou de la récompense; mais nul n'est couronné, s'il n'a combattu; par suite ce trope est aussi celui du combat spirituel et de la perfection absolue. Le nombre huit est le premier des cubes, il est donc plus parfait que tous les autres nombres; il exprimera la perfection évangélique à laquelle sont promises les récompenses des huit béatitudes. Le huitième trope se rapportera donc à Dieu, principe et fin, récompense des élus; il signifie pareillement le bonheur éternel du ciel, toujours renaissant, les couronnes après le combat, la perfection absolue, les huit béatitudes, l'éternité, le repos et la résurrection; il symbolise le jour du jugement, qui découvrira la perfection de chacun, et lui donnera la récompense. Il est encore représentatif de la victoire de Notre-Seigneur et de la gloire des corps des bienheureux. Son nom dit ce qu'il est : on l'appelle mode parfait. Qui ne voit le rapport que la huitième parole de Notre-Seigneur en croix a avec ce trope? Il remet son âme entre les mains de son père, comme tout chrétien parfait au moment de la mort, comme aussi les martyrs, dont les âmes sont dans les mains de Dieu, et les tourments de la malice ne les touchent point; ils paraissent mourir aux yeux des insensés; mais il jouissent de la paix. Cette paix est aussi marquée par ce mode, comme l'amour parfait. C'est encore l'Église qui ne peut défaillir, qui, militante ici-bas, appuyée sur les grâces des sacrements, deviendra triomphante dans le ciel, avec la grâce sanctifiante parfaite, sans sacrements et sans grâces actuelles, car les combats étant finis, ceux-ci ne sont plus nécessaires. Aussi nous ne trouvons ni sacrement ni don du Saint-Esprit pour correspondre à ce mode, ni jour de la semaine; car il n'y a plus de temps au ciel. Le ciel empyrée lui est attribué; par l'infinité du nombre des étoiles, il marque l'infinie multitude des saints; par leur éclat, la clarté des corps glorieux; par l'immensité de sa sphère, que l'œil même ne peut atteindre, par sa profondeur et sa suspension dans l'espace et par son mouvement incalculable, les trois autres qualités de ces corps : l'impassibilité, la subtilité et l'agilité; enfin par son cours, qui se

renouvelle invariable dans les siècles, le renouvellement éternel de la jeunesse des saints ou de leur bonheur. Enfin quelle autre béatitude pourrons-nous assigner à ce mode que la huitième : Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, parce que le royaume des cieux est à eux. Elle marque, comme notre mode, les combats et la récompense, qui est le ciel; comme lui aussi, elle retourne à la première.

Tels sont les symboles les plus saillants dans l'harmonie desquels entrent nos modes. Il ne faut donc pas s'étonner, si nous trouvons ceux-ci employés concurremment avec les plus belles figures des Écritures dans les endroits les plus sacrés de nos temples, dans le sanctuaire, par exemple comme à Cluny, ou mêlés aux grandes figures des âges du monde, au paradis et aux fleuves, aux saisons et aux vertus. Ils chantaient les louanges de l'agneau qu'ils entouraient; ils étaient sculptés sur les chapiteaux; l'agneau était suspendu en clef de voûte, il paraissait marcher de gauche à droite, portant la croix pattée de résurrection et entouré de ce vers : « In cœlo magnus hic parvus.... or agnus. »

Si nous cherchons pourquoi de préférence les tons ont été sculptés sur les chapiteaux des colonnes, en voici quelques raisons. Les colonnes représentent la force, le soutien, et par suite ce qui donne la force aux âmes, ce qui soutient l'Église. Elles signifient donc Dieu le fils incarné, venant nous porter secours, l'âme de Notre-Seigneur, son corps et sa divinité, ses vertus, ses prédications et ses œuvres, les anges, les fidèles forts contre le démon, résistant aux tentations, leurs vertus, la rectitude de la foi et de la vie, ainsi que les saints. Elles marqueront encore les saintes Écritures, les princes de l'Église, prédicateurs, évêques, docteurs, évangélistes et surtout les apôtres, soutiens de l'Église, qui prêchent la foi et la morale par leurs voix et leurs exemples, leurs vertus étant symbolisées par les signes du zodiaque, leur prédication par les tons de la musique, car leurs voix se sont répandues dans tout le monde, figuré par les quatre parties du monde. Posées deux à deux symétriquement ou géminées, les colonnes marquent les deux charités prêchées par les apôtres ou les deux Testaments qu'ils ont également répandus; elles rappellent aussi qu'ils allaient deux par deux. Trois à trois ou au nombre de six, elles expriment les œuvres de miséricorde. Au nombre de douze elles marquent que les apôtres ont converti le monde à la foi de la Trinité. Les bases des colonnes seront donc naturellement les Écritures de l'Ancien Testament et même du Nouveau, les prophètes sur lesquels se sont élevés les apôtres, et c'est pour cela qu'on présente souvent les apôtres et les évangélistes debout sur les prophètes. Comme significations secondaires nous noterons les apôtres

en tant que fondements de l'Église, les évêques, les docteurs et les prédicateurs, les conseils et l'intention qui dirige nos œuvres. Les chapiteaux seront figure de Notre-Seigneur, des deux Testaments, de l'esprit et de la méditation de la Sainte-Écriture, conséquemment des sens divers dont elle est susceptible, de l'enseignement des évêques et des docteurs. Les chapiteaux enseignent le sens de l'Écriture; c'est un champ ouvert aux interprétations symboliques. Il faut donc presque toujours chercher un sens profond à des sculptures, souvent étranges, qui les décorent; elles avaient un sens pour nos ancêtres; elles l'ont perdu pour nous. Aussi déplorons-nous ces tristes restaurations, ou plutôt ces mutilations, que subissent trop souvent des édifices remarquables; on altère ou l'on change un attribut, ce qui rend méconnaissable le personnage représenté; on détruit un ensemble, alors qu'on pourrait encore conserver quelques parties, en réparant simplement ce qui est devenu impossible à vérifier; on y introduit des éléments hétéroclites, et si l'on représente un fait historique et allégorique à la fois, c'est justement l'allégorie qu'on supprime. Ainsi, par exemple dans le sacrifice d'Abraham, on omettra facilement le bélier arrêté par les cornes, sans songer que cette particularité est peut-être la plus importante de l'allégorie. Enfin on ose introduire au milieu de ce concert symbolique si bien harmonisé, je ne sais quels monstres, qui n'ont d'autre mérite aux yeux de l'architecte, du sculpteur et de tout le monde, que d'être horriblement laids, quand encore il n'y a pas autre chose.

Voici la description des chapiteaux conservés à Cluny.

Le premier mode est un jeune homme grave et simple comme il convient au caractère de ce ton, semblable à un de ces pythagoriciens, qui jouaient sur le mode dorien pour disposer leur intelligence aux conceptions métaphysiques. Il est authentique et le premier de tous. Comme chef, il est donc assis, il accompagne sa mélodie d'un luth, dont il est impossible de distinguer le nombre de cordes; le siége sur lequel il est assis est solennel; c'est une sorte de trône avec marchepied. L'inscription qui l'accompagne est celle-ci : HIC TONVS ORDITVR MODVLAMINA MVSICA PRIMVS. Nous ignorons pourquoi le sculpteur lui a fait tenir un luth plutôt que le monocorde, figure de la loi une. Serait-ce parce que le luth était alors regardé comme le prince des instruments? Les instruments à cordes signifient les immunités de Notre-Seigneur, entre autres celle de la corruption, qui n'a pu approcher de sa chair sacrée; ils signifient aussi les vertus.

C'est une femme, une danseuse, qui représente le deuxième ton. Elle tient deux cymbales accouplées, reliées entre elles par un cordon ou une chaîne et elle s'en accompagne en dansant; sa tête s'incline en accord avec le

rhythme, et le mouvement du corps est peu prononcé; les cymbales sont à remarquer; elles sont médiocres et d'une forme tenant le milieu entre la clochette et le timbre; ce sont des hémisphères à bords un peu évasés; un anneau ou une anse, au cerveau de ces petits instruments, sert à les prendre et à les unir l'un à l'autre. Cette chaîne unissant deux instruments semblables est le symbole de l'union des deux charités et des deux Testaments. Les cymbales signifient encore les lèvres qui louent le Seigneur et les deux vies active et contemplative. Cet instrument est admirablement approprié à ce ton. Voici l'inscription : SUBSEQVITVR PTONGVS NVMERO V̄L LEGE SECVNDUS.

Le musicien qui représente le troisième ton pince de la lyre à six cordes. Cette lyre a le corps sonore très-développé dans le bas et un joug orné à la partie supérieure. Lui aussi est assis, sans doute en sa qualité d'authentique; il a le marchepied. Sa lyre est appuyée sur le genou gauche, et il la serre de la main gauche contre la poitrine, tandis que la main droite erre sur les cordes. Sa tête penchée et toute son attitude témoignent du soin qu'il apporte à l'exécution de son chant. A part la couronne et le manteau royal, remplacé par une sorte de chlamyde, il ressemblerait au roi David; cependant ce n'est pas la harpe, mais la vraie lyre qu'il tient à la main; c'est sans doute le kissar oriental, dont le nom est certainement le même que la kithara ou la cythare ancienne. Les auteurs ecclésiastiques font tous remarquer qu'en opposition avec le psaltérion, dont le corps sonore est dans le haut de l'instrument, la cythare résonne par le bas. Ces deux instruments seraient donc à peu près le même sans cette différence. Dans le psaltérion, ils voient la divinité de Notre-Seigneur, ou mieux son humanité glorifiée, tandis que la cythare représenterait l'humanité souffrante de Jésus-Christ, sa passion et sa mort; les six cordes y marqueraient les six souffrances qu'il a endurées et encore les effets de sa miséricorde envers nous, qui lui a fait souffrir tant de tourments. A cause de la cythare de David, qui soulageait Saül, et aussi à cause de la Passion, cet instrument marque encore la victoire de Notre-Seigneur sur le démon. J'omets les autres significations de cet instrument, que l'on voit s'accorder avec le troisième ton. Notre devise est celle-ci : TERTIVS IMPINGIT XPM QUE RESVRGERE FINGIT. La harpe triangulaire conviendrait parfaitement à ce ton à cause de la sainte Trinité.

Le quatrième ton est peut-être un clerc. Il a de longs vêtements sans ceinture et n'a point de manteau. L'instrument qu'il porte est le cymbalum, le même que je crois avoir été désigné sous le nom de βάμβαλον, bombulum et bunibulum, qui paraissent signifier instrument qui bourdonne quand on le frappe et encore assemblage d'instruments à percussion, ou même percussion

de mamelles, ou de vases faits en forme de mamelles comme les cymbales. Il n'existe pas une seule image correcte du bombulum; tout ce qu'on en sait se réduit à dire que c'était une série de vases d'airain, suspendus à un joug en bois et que l'on faisait résonner en les frappant, ces vases s'accordant avec les intervalles de la gamme. Rien de mieux pour le cymbalum, si ce n'est que, d'après quelques textes, les vases, sans battant, pouvaient frapper l'un contre l'autre, lorsqu'on ébranlait la tige qui les portait. Jusqu'à preuve du contraire, j'appellerai cymbalum l'instrument de notre quatrième ton. Le musicien porte le joug de bois sur l'épaule droite et de ses mains frappe ou heurte l'un contre l'autre des timbres accouplés aux extrémités du joug. Il ne reste qu'un fragment des timbres qu'il touchait de la main droite ; on dirait, et c'est très-sensible sur l'original, qu'il y a un timbre suspendu à son coude gauche. L'analogie de cet instrument avec le bois simandre ou le fer sacré des Grecs est singulière. Eux aussi portent cet instrument sur l'épaule, ordinairement la gauche, et frappent çà et là avec un maillet. Chez les Latins, le cymbalum était déposé au cloître; c'est aujourd'hui un simple timbre, ou une plaque de bois résonnant, fixé contre l'un des murs, qui le remplace. Il était mobile autrefois, et le prieur claustral s'en servait pour appeler les religieux, toutes les fois que cet appel était fait en dehors des heures régulières, notamment pour les appeler auprès d'un défunt, dont cet instrument réglait les obsèques. Le rhythme, plus ou moins précipité, faisait accourir les religieux et les airs qu'on pouvait en tirer leur indiquaient la raison de l'appel. De là vient sans doute l'usage du carillon des morts ou des glas, qui ne devraient pas être sonnés, mais seulement tintés. Cet instrument, outre ses rapports avec la mort de Notre-Seigneur en croix, marque donc le deuil et la prédication; c'est à ce titre que le symboliste l'a donné au quatrième ton, suivant l'inscription qui l'accompagne : SVCCEDIT QVARTVS SIMVLANS IN CARMINE PLANCTVS.

Je développerais volontiers le cinquième ton ; tout ce que je puis en dire, c'est qu'il était assis, ainsi que les trois derniers, et comme eux représenté par un homme. Une bande large et épaisse, sur laquelle étaient gravées en deux lignes les inscriptions relatives à chacun des tons, les retenait au milieu des feuillages, sous une ellipse formée par la volute d'angle qui les forçait à pencher la tête et à demeurer assis. Il n'y a plus ici de marchepieds. L'ellipse volute n'aurait pu contenir les inscriptions, c'est la raison de cette zone qui entoure le chapiteau. Quant aux quatre premiers tons, au lieu d'être placés par angles, ils l'étaient sur les faces, et par suite, l'auréole elliptique qui les entoure recevait à merveille l'inscription qui leur était destinée. Je ne trouve aucune raison de cette vaste auréole elliptique, qui au reste ne

ressemble nullement à celle qui entoure Notre-Seigneur ou la très-sainte Vierge. Le sixième ton est le seul des quatre qui ait passablement conservé son buste. Aucun n'a pu sauver sa tête, qui a dû partir avec la volute qui la couronnait. Je réunis donc ici ces quatre tons. Le cinquième, j'aime à croire, devait avoir le psaltérion décacorde, figure de l'accomplissement de la loi, de la dévotion, de la divinité de Notre-Seigneur et de la puissance de son humanité opérant des miracles ; mais l'état malheureux de la sculpture laisse le champ des suppositions complétement libre. Il n'en est pas de même au sixième ton, qui nous offre une guitare. On n'y voit qu'une corde, peut-être en eût-il fallu six, figure des œuvres de miséricorde et de la piété, ou bien est-ce la guitare « tambour », c'est-à-dire dont la table serait formée d'une peau tendue, auquel cas elle signifierait l'affliction de la chair ; je n'ose rien assurer, l'inspection minutieuse du chapiteau ne m'ayant rien découvert à ce sujet. L'instrument du septième ton, il fallait s'y attendre, est la trompette de la Pentecôte et de la loi du Sinaï. Elle représente la voix de Dieu, la louange, la prédication, les sept dons du Saint-Esprit, l'Écriture et la crainte du jugement, toutes choses en parfait rapport avec le septième mode. Impossible de rien dire du huitième, auquel j'accorderai la cythare à huit cordes, c'est-à-dire parfaite pour marquer tous les biens spirituels, les exemples des saints, la victoire sur le démon, la consolation et la joie éternelle. Voici les quatre inscriptions : OSTENDIT QVINTVS QUAM SIT QVISQĪS TVMET IMVS. — SI CVPIS AFFECTVM PIETATIS RESPICE SEXTUM. — INSINVAT FLATV̄ CV̄ DONIS SEPTIMUS ALMUM. — OCTAWS SANCTOS OM̄S DOCET ESSE BEATOS.

Il ne me reste plus qu'à indiquer brièvement les sujets des autres chapiteaux qui complètent la série de Cluny. L'un d'entre eux nous donne le paradis. Sur chacune de ses faces est représenté un arbre portant des fruits. On y distingue l'arbre de vie, sous la figure de la vigne, celui de la science, représenté par un pommier ; viennent ensuite l'olivier et le figuier. Les volutes sont formées des feuillages des deux arbres voisins et sur les quatre angles sont de jeunes hommes nus, cachés dans le feuillage, tenant des plantes aquatiques, d'où s'épanchent leurs eaux, au milieu desquelles se jouent quelques poissons. Le tailloir est orné diversement sur ses faces : celle qu'occupe l'arbre de vie présente un tailloir richement ondé, tandis que les autres ne sont que moulurés. Inutile de revenir sur le symbolisme de ce chapiteau, que nous avons reproduit en deux planches.

Un quatrième chapiteau met en opposition deux saisons et deux vertus. Nous pouvons en conclure que les deux autres saisons et les deux autres vertus s'étalaient sur un cinquième. La concordance des saisons et des vertus



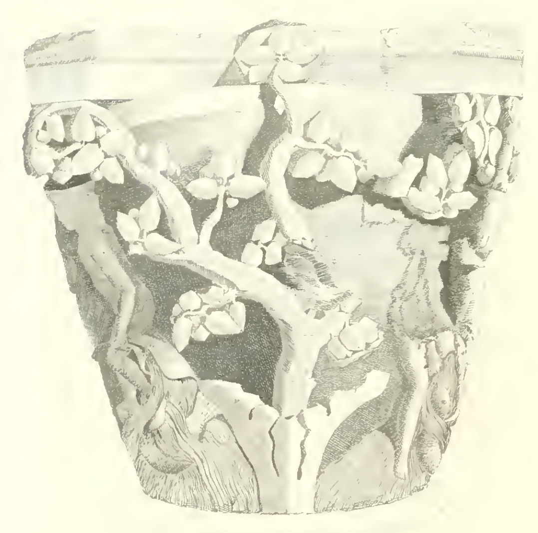


…APITEAUX DU XII… …ÈCLE

…ATALE DE…



FLEUVES DU PARADIS

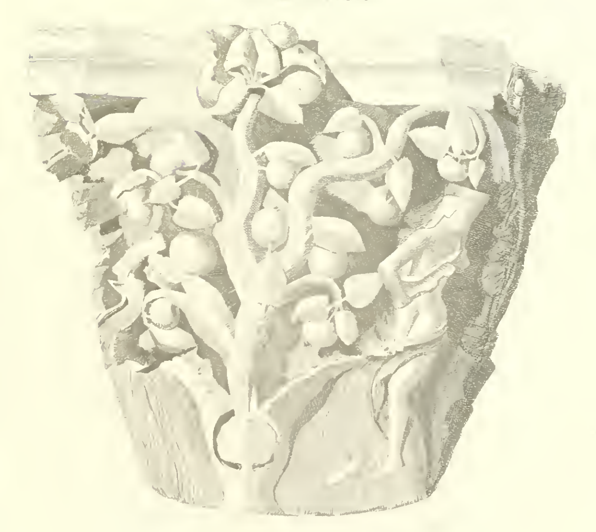


CHAPITEAUX DU XIIE SIÈCLE

ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY



FLEUVES DU PARADIS



n'est pas tout à fait celle que nous avons établie. La Prudence va avec le Printemps, la Justice s'oppose à l'Été, la Force, sans doute, était en regard de l'Automne et la Tempérance de l'Hiver. Le Printemps de notre chapiteau est une jeune femme modeste et pudique toute parée, la tête voilée, qui serre sur sa poitrine une petite cassette, pleine sans doute de parfums; elle est entourée d'une bande elliptique sur laquelle on lit ces mots : VER PRIMOS FLORES PRIMOS P̄DVCIT ODORES. L'Été est une femme d'un âge un peu plus avancé, elle est trop mutilée pour pouvoir même conjecturer avec chance de succès, ce qu'elle fait; elle regarde en bas et des arrachements pourraient faire supposer que l'on a détruit des gerbes qu'elle semble vouloir moissonner; il lui manque les deux mains. Du vers qui l'accompagne sur une bande elliptique on ne lit que ceci : .... VENS Q̄AS DECOQ̄IT ESTAS que j'essaye de compléter tant bien que mal ainsi : « Falx resecat spicas fervens quas decoquit æstas. »

Les vertus sont représentées ordinairement par des femmes, parce qu'elles nous charment et nourrissent notre âme. Sur sa robe flottante la Prudence porte une cotte de mailles; elle a le camail sur la tête par-dessus son voile; elle semble prête au combat; son geste paraît être de brandir l'épée, qu'elle viendrait de tirer du fourreau. Contre qui? c'est ce qu'il nous est impossible de dire, ne voyant auprès d'elle qu'un tronçon qui paraît être le bas d'une robe, et un autre arrachement. Nous n'oserons même affirmer le geste que nous lui prêtons. On lit dans l'ellipse cette exergue : DAT COGNOSCENDVM PRVDENTIA Q̄ID SIT AGENDVM. La Justice correspond à l'Été; il nous semble qu'elle tient un fouet; impossible de rien déterminer au juste, une partie de ses attributs ayant disparu. Elle n'a point d'inscription, serait-ce la Tempérance? je ne sais. Le cinquième chapiteau donne sans doute les autres vertus et les autres saisons. Nous croyons y découvrir une vertu ouvrant un coffre; le reste ne nous suffit pas pour l'apprécier. Toutefois nous serions tenté de l'attribuer aux théologales. Le sixième, si nous le jugeons par une des femmes qui vide un vase recouvert d'osier, pourrait être le complément du quatrième et cette vertu représenter la Tempérance. Un septième et un huitième ne présentent que des feuillages. Le neuvième et le dixième ont rapport aux sept âges. Dans l'un on voit Adam et Ève auprès de l'arbre de la science, tentés par le démon; puis leur condamnation, durant laquelle ils se cachent derrière le figuier. Dans l'autre, c'est le sacrifice d'Abraham. Ce sont là les seuls restes échappés à la dévastation de la vénérable abbatiale. La hauteur de ces chapiteaux est d'environ $0^{m},80$ centimètres et le diamètre de leur colonne de $0^{m},50$ centimètres.

Notre tâche est finie maintenant. Forcé de nous limiter, nous n'avons pu qu'effleurer la matière ; d'autres pourront la développer et la contrôler par des expériences directes, que nous espérons devoir confirmer nos théories. Nous eussions pu aisément multiplier les déductions, non les principes, que nous avons peut-être parfois trop condensés, et tirer des conclusions pour l'harmonie stricte du chant. Nous ne l'avons pas fait, afin de laisser à ceux qui auront eu le courage de nous lire à tirer quelques conséquences, qui, nous l'espérons, pourront aider à la réforme du chant ecclésiastique, ce que nous désirons de tout notre cœur.

L'abbé POUGNET.

ICONOGRAPHIE

DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX[1]

DES CRUCIFIX ET CRUCIFIEMENTS DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE.

Titre de la Croix. — La royauté du fils de Dieu exprimée par le titre de sa croix fut le principe de la fidélité apportée à sa reproduction dans les plus anciens crucifix. La seule réalité du fait suffira pour engager, dans la suite, à le maintenir. La forme abrégée de l'inscription réelle, INRI, « Iesus Nazarenus Rex Iudeorum, » finit par prévaloir uniquement au XVe siècle.

Double figure du Christ. — En admettant que la double traverse de la croix soit dérivée de son titre, les figures représentées à l'entre-croisement supérieur, lorsque le Christ est crucifié à l'entre-croisement inférieur, doivent être facilement appelées à remplir l'office de l'inscription dont elles tiennent la place, c'est-à-dire à proclamer le triomphe de la victime sacrée; en conséquence les croix du XIIIe siècle de Clairmarais[2] et d'Oisy[3] s'accordent pour montrer à cette place le Christ triomphant accompagné sur la première de l'alpha et de l'oméga, avec ces mots : « Ego sum principium et finis. »

Le crucifiement de la Vierge ouvrante du Louvre porte, à la place même du titre, une image de l'agneau triomphant dont la signification nous paraît différer de celle du Christ en personne, quand il est représenté également dans un sentiment de triomphe, en cela seulement qu'au moyen de l'agneau on condense les deux idées de victime et de vainqueur qui autrement

1. Voir les « Annales archéologiques, » vol. XXVI, p. 5, 137, 213, 357; vol. XXVII, p. 5. 176 et 209.

2. « Annales archéologiques, » t. XV, p. 5.

3. « Revue de l'art chrétien, » 1858, p. 289.

ne peuvent s'exprimer que par la corrélation de deux figures différentes réparties sur le même monument.

Le plus souvent, au lieu de se substituer au titre, la figure du Christ triomphant est placée au-dessus. Elle est reportée sur le revers de certains crucifix, comme on le voit sur la croix du musée du Vatican dont nous avons précédemment publié la face principale.

LE PÉLICAN. — La double figure du Sauveur triomphant, accompagnant sur la croix la représentation de son supplice, se maintint certainement encore pendant le XIVe siècle ; nous ne saurions dire si on en trouverait également des exemples du XVe siècle, ce n'est pas probable, le courant de l'attendrissement avait pris alors une trop forte avance sur celui de la glorification. Dans le temps où ils coulaient parallèlement, au XIIIe siècle, au XIVe siècle encore, il s'était introduit dans l'iconographie une figure propre à remplacer au sommet de la croix celle du Christ vainqueur dans le sens des affections que l'ascétisme, dans sa nouvelle phase, prétendait plutôt exciter pour un Dieu qui a versé son sang au profit de ses créatures; nous voulons parler du Pélican.

Que la légende du Pélican se saignant pour rendre la vie à ses petits ait été plus ou moins anciennement appliquée à Notre-Seigneur sous la forme littéraire qui lui est donnée par le « Physiologus », il n'entre point dans notre plan d'en rechercher sous ce rapport l'origine, il nous suffit de faire observer qu'avant le XIIIe siècle nous ne trouvons pas de trace de son introduction dans les arts figurés, et ce que nous savons de leur esprit avant cette époque nous rendrait suspect un monument que l'on présenterait comme en offrant un exemple antérieur au XIIe siècle.

Au XIIIe siècle même nous n'avons pas rencontré le Pélican comme associé à la croix dans une même composition, à moins qu'on ne l'entende d'une composition d'ensemble comme le vitrail de la nouvelle alliance, où cet oiseau symbolique est représenté dans un compartiment distinct de celui du crucifiement, mais qui lui est uni, plus encore par la connexité que par le rapprochement, dans les verrières de Bourges, de Tours, du Mans. Les deux premières surtout où le Pélican, avec son nid posé sur un arbre, occupe le lobe supérieur d'un panneau à quatre feuilles, au-dessus du crucifiement central, peuvent bien avoir fourni le point de départ des monuments qui dans le siècle suivant nous offrent la croix comme l'arbre même sur lequel l'oiseau mystérieux a posé son nid. Dans ces verrières, le Pélican est accompagné de David pour rappeler le psaume où le roi prophète, figure lui-même du Messie, se compare au « Pélican de la solitude, » bien qu'il le fasse sans aucune allusion à l'histoire merveilleuse des petits, morts et ressuscités.

Au XIVe siècle c'est précisément dans les compositions où la croix, chargée de branches et de feuillage, devient l'arbre de vie qu'on la voit le plus habituellement surmontée du Pélican, mais il n'est pas rare qu'elle le soit aussi hors de ces conditions comme sur le parement d'autel de Narbonne[1] et sur la croix d'Abetze[2]. Le Beato Angelico affectionne cet emblème; nous descendons avec lui jusqu'au XVe siècle, au delà duquel il n'est pas à croire que l'on en trouve beaucoup d'exemples.

Soleil et Lune. — La Renaissance sympathisait plus aisément avec l'antiquité chrétienne qu'avec le Moyen-Age; il ne faudra donc pas s'étonner de voir les images du Soleil et de la Lune, dont le rôle dans l'iconographie du crucifix avait beaucoup diminué au XVe siècle se relever un peu après, alors que celui du Pélican devait cesser ou à peu près dans les mêmes conditions. Il faut dire dans les mêmes conditions, car le Pélican considéré comme emblème eucharistique est, de tous les emblèmes analogues en usage dans le Moyen-Age, le seul que les modernes aient conservé, sans lui faire perdre de faveur, non plus dans le sens qu'il fait revivre ses petits au prix de son sang, mais parce qu'il était réputé le leur donner à titre d'aliment, et l'on conçoit que, le considérant alors comme un emblème eucharistique, on n'ait pas eu les mêmes raisons de l'associer à la croix.

Quant au Soleil et à la Lune, lorsque leur représentation se renouvelle aux approches de la Renaissance, leur personnification est presque abandonnée, et c'est plutôt sous la forme de disque ou de croissant qu'on les rencontre. Dans un petit tableau d'école flamande du XVIe siècle que nous possédons, sans être personnifiés, ils portent cependant chacun une figure humaine, le Soleil au milieu de son disque, la Lune sur le profil intérieur de son croissant; et, quant au Soleil, du moins, cette figure est empreinte d'une expression manifeste de douleur; d'ailleurs son rayonnement d'un rouge sombre, l'atmosphère cendrée et blafarde qui entoure la lune, prouvent à ne pas s'y méprendre qu'on a voulu rappeler cette sorte d'effroi qui saisit réellement toute la nature, lorsque celui qui l'avait créée s'assujettit à la mort; et il ne nous paraît pas qu'à partir du XVe siècle on ait donné une autre signification au Soleil et à la Lune lorsqu'on a continué à les représenter près de la croix. Nous disons à dessein près de la croix et non plus au-dessus; on en vient en effet quelque fois à les représenter au-dessous de ses branches; notre tableau en offre un exemple. Cette disposition peut avoir été amenée par des conditions d'espace et d'agen-

1. « Annales archéologiques, » vol. XXV, p. 103.
2. « Ibid., » vol. XV, p. 197.

cement, mais nous remarquons que nous ne l'avions pas observée jusqu'ici et qu'elle implique une diminution du caractère solennel attribué plus anciennement à la présence des deux astres.

LES ANGES. — Des évolutions plus sensibles, quant au rôle des anges dans la scène du crucifiement, se sont faites dès le XIIIe siècle; pour bien s'en rendre compte il faut distinguer entre les deux courants qui désormais doivent être bien connus de nos lecteurs. Le plus ordinairement, pendant le XIIIe siècle, les princes de la milice céleste continuent d'approcher de la croix pour faire honneur au divin crucifié; on doit observer seulement qu'il arrive plus souvent qu'au lieu de leur simple assistance, une action distincte leur est plus souvent attribuée. Nous avons déjà cité la croix de Weschelbourg dont ils soutiennent les bras, la verrière de Bourges où ils suspendent une couronne sur la tête de Notre-Seigneur, le crucifiement de la Vierge ouvrante du Louvre où ils nous paraissent porter l'un une couronne, l'autre un calice.

Sur la croix processionnelle du musée chrétien au Vatican nous avons vu qu'un seul ange occupe le médaillon supérieur. Eu égard à la présence de la sainte Vierge dans l'un des médaillons latéraux, il est de haute convenance de réserver cette place pour Dieu seul, pour une figure symbolique qui le représente, ou pour l'un de ses représentants immédiats appelés là à ce titre, rôle qui entre dans les attributions des anges et surtout de saint Michel; aussi pensions-nous que, dans cette circonstance, on l'avait eu spécialement en vue, comme l'ange de l'Église ou bien comme l'ange de la résurrection. Cette supposition s'est changée en certitude depuis que nous avons vu à Rome, à la dernière exposition, des croix du XIVe siècle analogues à celle que nous décrivons, où l'ange placé au sommet de la croix porte l'armure spécialement propre à saint Michel.

Quant au nombre des anges, au delà de quatre, ils montrent qu'on a cessé de vouloir en désigner aucun en particulier et c'est par cela même une déviation de l'esprit primitif. Ainsi en est-il dans le tableau de Soest [1] jugé du XIIIe siècle par M. Forster, où, tandis que deux anges ont pour mission d'introduire l'Église et de repousser la Synagogue, douze autres de ces esprits célestes, placés au-dessus de la croix, semblent se communiquer les émotions que leur fait éprouver le mystère accompli en ce moment, sans toutefois aller jusqu'à la vraie douleur. La douleur au contraire la plus manifeste s'observe à Assise dans le crucifiement de Giunta, et à Sienne dans celui de Duccio publié par lady Eastlake [2]. Nous ne disons pas assez, car dans ce tableau la

1. « Forster, Peinture, » t. II, p. 68.
2. « History of our Lord, » t. II, p. 174.

douleur de quelques-uns des anges paraît pour ainsi dire désespérée, tant ces peintres avaient à cœur d'exciter une immense componction et de dire ce malheur sans borne que serait la mort d'un Dieu, si elle n'avait pour effet une réparation infiniment plus admirable; et, chose digne de remarque, c'est à ces Grecs réputés avoir tenu alors le sceptre de la peinture en Italie, et avoir été les maîtres de Cimabue, eux que l'on jugeait si archaïques et si compassés, que remonterait la première tentative d'un genre de pathétique, portant jusqu'à l'exagération, dans les régions célestes, les réalités d'une douleur ressentie de la manière la plus humaine. Pour nous en convaincre, nous n'avons, il est vrai, à citer aucun crucifiement de cette école qui soit présent à notre souvenir, mais notre observation se fonde sur des scènes de descente de croix comme celle qui fut peinte à fresque dans le couvent des Franciscains de Pérouse, vers 1230 [1]. On n'y voit qu'un seul ange; son visage est caché, mais il semble qu'après avoir épuisé dans les autres figures tout ce qu'il était possible d'exprimer en fait de douleur tendre et pathétique, le peintre, en tenant celle-ci cachée, a voulu par là même témoigner de cette impuissance du pinceau à rendre une douleur excessive qui fût trouvée sublime dans le tableau antique d'Agamemnon, obligé de sacrifier sa fille Iphigénie. En effet, il y a de l'âme dans cette peinture, d'ailleurs grossière de style et forcée d'expression, et la donnée admise de la désolation des anges, il y a vraiment du beau dans cette figure suspendue sur ses grandes ailes et soulevant ses bras avec un extrême élan. C'est en effet au moyen de ce mouvement que l'artiste a soustrait à la vue l'expression du visage qu'il voulait faire deviner.

Comparez cependant ce tableau avec le triptyque byzantin de la bibliothèque impériale publié dans les « Annales » et attribué par M. Didron aussi au XIIIe siècle [2], où les archanges, les bras tendus vers le Sauveur, ont une attitude si placide, tout en étant vraiment sentie : œuvre en tout si pleine de style, et vous comprendrez quelles larges distinctions comportent ces termes de byzantin et de grec dans l'espace embrassé par les arts figurés.

La douleur n'est pas le seul sentiment prêté aux anges dans ces œuvres des XIIIe et XIVe siècles où, sous l'influence du nouveau courant sentimental, les artistes se sont plu à les grouper par légion, autour de la croix. Ces esprits célestes y sont donnés comme le modèle de toutes les tendres affections que l'amour d'un Dieu mourant pour nous doit exciter dans nos âmes; ils font tout ce que nous devrions vouloir faire à ce point de vue; il en est qui s'approchent

1. « Oakley, Florentine schools, » pl. I.
2. « Annales archéologiques, » t. XVIII, p. 109.

des mains sacrées de la victime pour les baiser, d'autres qui recueillent en des coupes le sang qui s'échappe de ses blessures [1], et il s'agit bien plus alors d'une excitation personnelle à tirer profit de ce sang précieux que d'exprimer, en général, le prix du divin sacrifice, perpétué dans l'église.

Dans le crucifiement du « Campo santo » de Pise, attribué soit à Buffalmaco, soit à Pierre d'Orviéto, deux des anges employés comme les ministres de la justice divine recueillent avec bonheur l'âme du bon larron, tandis que celle du mauvais larron est livrée aux démons, et ce double épisode est devenu une tradition d'école dont on observe d'assez fréquents exemples jusqu'à Gaudenzio Ferrari (1484-1550) qui l'a reproduite à Saint-Christophe de Verceil, dans un tableau dont lady Eastlake a donné une gravure [2].

Évangélistes. — Il est naturel que les emblèmes évangéliques tendent à disparaître des compositions du crucifiement à mesure qu'elles entrent dans la manière historique, mais au contraire ils viendront prendre place sur la face principale du crucifix, quand se perdra l'usage de représenter la sainte Vierge et saint Jean dans les croisillons latéraux. Tant que cet usage est conservé comme sur la croix du musée du Vatican, ils sont rejetés sur le revers. Une croix du xive siècle, du trésor de la cathédrale de Cologne, publiée par M. l'abbé Bock [3], ne les présente encore dans les quatre médaillons extrêmes de sa face principale qu'à la condition d'avoir réservé une place pour la sainte Vierge et saint Jean dans un médaillon central où la scène du crucifiement est représentée en petit, si bien que c'est seulement dans les monuments du xve siècle que nous pouvons citer de premiers exemples de ces emblèmes, se substituant à la sainte Vierge et à saint Jean au point de les faire disparaître.

L'Église et la Synagogue. — Les figures de l'Église et de la Synagogue, quelques modifications qu'elles puissent subir, se rapportent toujours au cycle du crucifix triomphant. Nous avons cependant déjà fait apercevoir qu'elles se rencontraient dans des compositions mixtes, au xiiie siècle, le tableau d'autel de Soest et le bas-relief de la chaire de Pise, où étant également représentées au-dessus des personnages historiques en de plus petites dimensions, elles sont, la première amenée, la seconde repoussée chacune par un ange. La sculpture a cela d'ailleurs de particulier que, dans les mains de l'Église, le calice est remplacé par une urne et que la Synagogue semble avoir été à dessein

1. Tel est le crucifix de la verrière (xve siècle) du transept nord dans la cathédrale d'Angers, cité par Mgr Barbier de Montault. Iconographie du chemin de la croix. « Annales archéologiques, » t. XXV, p. 103).

2. « History of our Lord, » t. II, p. 211.

3. « Trésors de Cologne. »

représentée en vieille femme[1]. Dans la peinture allemande on lui bande les yeux, l'ange la poursuit et la perce de sa lance[2]. On voit des dispositions analogues mais compliquées avec plus de raffinement dans une miniature qui se trouve dans le cloître de la sainte Croix à Ratisbonne[3]. L'Église se dédouble : désignée sous le nom de SPONSA, épouse, inscrit dans son nimbe, elle perce elle-même de la lance le sein du Sauveur; et la petite figure émergeant d'un nuage et couronnée qui recueille le sang divin dans un calice est maintenant la foi, FIDES; c'est aussi au sein des nuages que la Synagogue, les yeux bandés et sa bannière brisée, est vivement repoussée par l'ange qui la poursuit.

On reconnaît là, selon les termes du P. Cahier, cette verve amère qui s'attache à la peinture de cette infortunée[4].

Du moment que l'art s'échauffe, l'imagination se met en frais d'effets pénétrants; alors, selon les paroles du savant commentateur des vitraux de Bourges, on lui bande les yeux, on la fait même aveugler par Satan[5], on brise dans sa main la bannière de l'autorité, ou bien l'on traîne cet étendard dans la poussière en signe de dégradation[6]. Sur le diptyque de Cividale elle tient une tête de bouc, souvenir de ses sacrifices désormais sans valeur[7]. Sur le parement d'autel de Narbonne elle est cependant traitée d'une manière plus douce, et David l'invite amicalement, mais en vain, à se retourner vers l'auteur du salut. « Respice in faciem XPI tui », telles sont en effet les paroles inscrites sur la banderole qui s'échappe des mains du roi prophète[8].

L'Église au contraire est accompagnée d'Isaïe qui est censé lui citer ce passage de sa prophétie la plus célèbre : « Vere languores nostros ipse tulit, » « Il s'est chargé de nos douleurs. » Adressé à l'Église alors qu'elle vient recueillir les fruits du divin sacrifice, ce texte montre bien le mélange des deux cycles que nous avons signalé plus haut.

Dans la miniature de l'« Hortus deliciarum » l'artiste a pris à tâche d'ac-

1. « Annales archéologiques, » livraisons précédentes, p. 171. La vieillesse de la synagogue disparaît trop dans la gravure.

2. Forster, « Monuments de la peinture en Allemagne. »

3. Cette miniature a été publiée par le docteur J. Sighart dans le numéro de septembre-octobre 1865 des « Mélanges de la commission centrale, impériale et royale de Vienne » (10e année). Autre raffinement dans cette miniature : la miséricorde, la sagesse et l'obéissance personnifiées et nommées, clouent les mains et les pieds du Sauveur.

4. « Mélanges d'archéologie, » t. II, p. 35.

5. « Vitraux de Bourges, » pl. d'études I, fig. AB (verrière de Chartres).

6. « Ibid., » pl. études IV, fig. D.

7. Sori, « Thes. vet. Dypt., » pl. XVI.

8. « Annales archéologiques, » t. XXV, p. 103.

cumuler tous les personnages mis en scène et tour à tour dans les compositions jusque-là usitées à l'exclusion de ceux qui, selon des vues plus ou moins nouvelles, venaient déranger cet ordre symétrique, la sainte Vierge et saint Jean, le porte-lance et le porte-éponge, les deux larrons, l'Église et la Synagogue, il a tout réuni, mais de telle sorte, que le rôle le plus saillant est donné à ces deux figures allégoriques placées sur le premier plan et l'une et l'autre montées, la Synagogue sur un âne stupide, l'Église sur un composé monstrueux des quatre animaux évangéliques, expression malheureuse d'une haute pensée. On retrouve une semblable figure dans la composition d'ailleurs plus singulière encore de la croix animée et armée de bras, publiée par lady Eastlake [1]. Mais elle est mitigée quant à la forme de l'animal symbolique, car avec quatre pieds différents, d'homme, d'aigle, de lion et de bœuf, il ne porte qu'une seule tête, celle d'un lion. Dans la composition analogue du musée de Cluny, l'Église est suspendue au milieu des nuages, entre les quatre évangélistes disposés autour d'elle d'une manière pittoresque.

Si nous poursuivions cette étude iconographique avec autant d'extension qu'elle en a reçue jusqu'ici nous verrions en descendant les versants du XIIIe siècle diverses modifications également s'introduire par rapport aux autres personnages appelés à figurer autour de la croix ; nous verrions les larrons y reprendre beaucoup plus souvent le rôle que l'histoire leur assigne. Nous ferions observer que presque généralement on a tenu à établir une différence sensible entre leur mode de crucifiement et celui du Sauveur, afin de protester contre l'assimilation perfide par laquelle ses bourreaux avaient prétendu les confondre, et que le plus généralement, au lieu d'étendre leurs bras, comme le faisait Jésus pour embrasser le monde, on les a rejetés au revers des branches de la croix, comme on le voit sur le parement d'autel de Charles V [2], d'une manière uniformément soutenue jusqu'au XVIe siècle et quelquefois un peu après. Mais nous craignons déjà d'avoir fatigué quelquefois les lecteurs des « Annales » en leur faisant suivre de trop près la marche de nos propres labeurs, faute d'avoir, d'avance, assez bien possédé la matière pour en condenser et ordonner l'exposition aussi bien que nous l'aurions voulu. Enfin il est temps d'en finir, et nous n'ajouterons plus que peu de pages afin de nous rendre compte ensemble de la manière dont l'image du divin crucifix a été entendue dans les temps modernes.

1. « History of our Lord, » t. II, p. 201.
1. « Annales archéologiques, » t. XXV, p. 105.

LE CRUCIFIX DANS LES TEMPS MODERNES.

La « Renaissance » eut pour tendance dans l'art de tout réduire aux effets naturels et par conséquent de supprimer l'iconographie en tant que celle-ci consiste dans diverses series de combinaisons convenues ou imaginées pour exprimer des idées et des affections ; le crucifix ne perdit pas pour cela de son crédit, ni même de sa signification, mais l'artiste ne crut plus avoir rien autre chose à faire que de se figurer le Calvaire tel qu'il aurait pu le voir, s'il avait été, en réalité, témoin des événements, et de rendre ce qu'il avait ainsi imaginé en laissant le soin à chacun de tirer de son œuvre, selon la nature et la disposition des esprits, toutes les idées et les significations qui véritablement peuvent s'attacher à la vue du Sauveur sur la croix. C'est-à-dire que nous laissant le droit d'entrer dans les considérations symboliques et de nous livrer à des affections mystiques, à la vue du crucifix, sa composition dût être exclusivement historique.

L'art rameué à ces termes, si tous ceux qu'il appelle à se figurer les choses pouvaient les voir de l'unique manière dont elles se sont passées, il n'y aurait de différence dans les tableaux que l'on pourrait en faire, la part laissée à la diversité des talents, que par rapport au moment, au point de vue, et à l'étendue du cadre restreint soit au crucifix, soit à la scène plus ou moins développée du crucifiement. La variété des œuvres s'accroît par celle des imaginations, quant à la représentation du fait lui-même, sans qu'il en résulte une distinction plus fondamentale quant à la manière de concevoir le sujet.

Ce n'est point ici le lieu de contester à l'art moderne le genre de profit qu'il a pu trouver dans les restrictions apportées à ses moyens d'action, et de lui demander si, par là même qu'il se condamne à lutter avec notre débile imagination contre une réalité dont il nous serait impossible de saisir ni la majesté, ni les amertumes, tant elles déborderaient notre puissance de voir et de sentir, alors même que nous pourrions les avoir encore sous les yeux, il ne se réduit pas à des conditions d'infériorité inévitables. La situation acceptée, nous voulons juger au contraire du parti qu'il a su en tirer, et nous constatons que s'il a compté sur le souffle des âmes, dans l'atmosphère de l'Église, pour faire parler le crucifix d'une voix plus haute et plus pénétrante qu'il n'aurait su la lui donner, il n'a pas vainement compté.

A quoi ne sert pas un crucifix, et que ne dit pas un crucifix? Cela tout à fait à part de son mérite artistique, par cela seul qu'il représente le Dieu crucifié.

L'usage du crucifix dans les temps modernes s'est accru plutôt qu'il n'a diminué, il n'est pas un autel sur lequel ordinairement il ne repose; sa présence est surtout de précepte liturgique pour la célébration des saints mystères; on le voit en plus grande proportion dans l'une des parties les plus apparentes de chaque église. Pendant lontemps il s'élevait à l'entrée du chœur soit sur le jubé, soit sur la claire-voie ou autre construction plus simple qui peuvent en tenir lieu, usage généralement relevé en Angleterre par Pugin dans les églises catholiques qu'il a construites; chez nous aujourd'hui on élève plutôt le crucifix en face de la chaire, en Italie à côté d'elle, dans l'un et l'autre cas, de façon qu'il se présente comme une prédication continue, et qu'il soit le point d'appui du prêtre quand il annonce la parole divine. La justice humaine paraîtrait imparfaitement rendue si elle ne s'abritait sous cette image sacrée, et les serments sembleraient moins saints si le témoin en levant la main ne la voyait sous ses yeux; l'enfant doit la voir dans son école, servir de base à toute éducation solide; tout chrétien qui fait une profession non dissimulée de sa foi aime à la suspendre au chevet de son lit; beaucoup d'ordres religieux se font une règle de la porter constamment à découvert sur la poitrine; elle y est tenue serrée, nous ne disons pas cachée, chez la plupart des autres, et il ne semble pas que personne puisse bien mourir, si au dernier moment de sa vie on ne l'a collée sur ses lèvres.

Aucun livre ne dit mieux quel est le monde, quelle est la vie, quelle est la mort: « pati et entrare in gloriam » aller à la gloire par la voie du sacrifice, se dévouer pour tous, accepter avec gaieté de cœur les épreuves et les peines. Vous ambitionnez la grandeur: voilà le plus grand de tous; vous voulez jouir: attendez!... du creux de la main puisez dans le torrent quelque peu d'eau pour humecter vos lèvres; mais ici n'est pas le lieu de la jouissance et du repos, c'est le temps du combat: l'attrait d'une douceur éphémère vous livrerait sans défense au fer de l'ennemi, et adieu pour jamais aux douces joies de la patrie.

Voulez-vous aimer: voyez celui qui vous a le mieux aimé; voulez-vous penser: où trouver une plus haute leçon de philosophie?

Vous sentez le poids de vos fautes jusqu'à désespérer de vous-même, voilà celui qui les a toutes expiées. Coupable cependant, vous saurez qu'il est venu innocent suppléer à ce que vous ne pouviez en fait d'expiation en se chargeant de votre propre fardeau de tout son poids, et non vous dispenser

de la porter vous-même dans la mesure de vos forces. Innocent, si vous pouviez l'être, vous n'auriez rien tant à cœur que de l'imiter, et il vous paraîtrait doux à son exemple de soulever, pour le soulagement de vos frères, un fardeau que vous n'auriez pas mérité.

La vue du crucifix excite la foi, réveille le repentir, inspire le mépris de tout ce qui passe; elle enflamme de zèle pour tout ce qui est bien. Que craindre, que ne pas oser à cette vue! Quel est le faible qu'elle ne puisse rendre fort, et le fort qu'elle ne doive rendre humble? Elle est un bouclier, un refuge dans le péril, une ancre d'espérance dans l'adversité, un soulagement pour le pauvre, un avertissement pour le riche; elle apprend à aimer ses ennemis, elle dit comment il faut aimer ses amis.

En voyant le crucifix on se rappelle que manquer à son devoir, c'est de nouveau crucifier Jésus; que son droit, c'est de posséder Dieu; et, modèle du chrétien appelé à mourir chaque jour, il est le gage le plus assuré de sa résurrection.

Le crucifix dit tout cela, et que ne dit-il pas encore?... Personne ne songerait à faire entrer tant de pensées dans l'esprit de l'artiste; mais, si habile qu'il soit dans le maniement des formes, il ne s'élèverait pas moralement au-dessus du rôle de manœuvre, s'il ne pénétrait quelque peu dans le monde des idées que son œuvre soulève, et nul ne sera digne du nom d'artiste chrétien si, en mettant la main à l'exécution d'un crucifix, il ne comprend du moins sa mission comme l'obligeant à faire quelque chose de grand, de mystérieux, de solennel.

Depuis trois cents ans, pour les crucifix appelés à prendre un rang dans les œuvres de l'art au-dessus du simple travail d'ouvrier (étant admis qu'ils doivent tous être conçus dans le sentiment réel de la souffrance), la question a été surtout de savoir jusqu'à quel point on réussirait à faire dominer en eux ou seulement à laisser percer, au-dessus des tortures physiques et des angoisses morales de l'homme, le sentiment supérieur de la divinité, se manifestant dans la patience, la prière ou l'amour.

Il est si loin de la portée d'aucun talent humain de rapprocher ces deux choses dans la mesure où elles se sont accordées en la personne de l'Homme-Dieu, qu'il n'en est aucun qui soit même capable, en les séparant, de les rendre l'une ou l'autre dans un degré voisin de la réalité accomplie sur la croix. Impossible de rendre des traits déformés, des muscles contractés, une carnation altérée jusqu'à un tel point; l'effet combiné sur tout le corps de tant de coups, de plaies, de sang, de meurtrissures!... Impossible, encore plus, de s'élever jusqu'à la sérénité de l'âme, la puissance du vouloir, la péné-

tration de la pensée, la tendresse des affections, la majesté de l'être tout entier, dont fut imprégnée, principalement dans un pareil moment, cette céleste physionomie.

Au vrai, vous ne sauriez faire Jésus crucifié trop humain par l'excès de la souffrance; vous ne sauriez le faire trop divin par la sublimité des affections. Attachez-vous cependant trop exclusivement à la première de ces alternatives, vous tombez grossièrement dans le faux, pour ne pas assez accorder à la seconde. Que le réalisme n'ait pas été poursuivi comme un système tout artistique, et que l'artiste ait prétendu à des vues morales, qu'il ait voulu exciter notre compassion par la réalité d'un spectacle déchirant, il s'est mépris singulièrement, celui qui a cru approcher du vrai dans tel crucifix hideux à force d'être livide et ensanglanté, trivial à force de sentir son modèle vivant, ou capable d'effrayer par des convulsions de supplicié.

Parlons aussi de ces crucifix, qu'une secte au cœur dur avait patronnés comme mieux en rapport avec l'idée étroite qu'elle se faisait des miséricordes divines : les bras resserrés à la proximité de la tête dans une situation presque perpendiculaire, ils sont complétement à l'inverse des crucifix primitifs, où les bras du Sauveur sont si largement étendus pour embrasser tous les hommes dans la généralité d'un amour universellement offert, quoique restreint dans ses effets, faute d'être aussi universellement accepté. Ce fut sans aucune vue contraire à cette vérité, et tout au plus parce qu'on ne l'avait pas toujours assez présente, que les bras d'un certain nombre de crucifix avaient commencé à fléchir et à se rapprocher, purement sous l'influence du naturalisme artistique. Depuis que ce naturalisme avait prévalu sous le nom de Renaissance, la tendance à décliner de plus en plus dans ce sens s'était accrue par une conséquence facile à comprendre sans que les idées jansénistes y fussent encore pour rien, et quand, par une interprétation conforme à leur doctrine resserrante, elles se furent abattues sur cette forme de crucifix, comme un essaim de frelons à la recherche d'un nid, qu'elles l'eurent mise en vogue proportionnellement à la trop grande faveur dont elles jouissaient elles-mêmes, beaucoup d'artistes continuèrent de s'en servir et l'on s'en sert encore sans se douter d'une signification qui vous ferait compter vous-même, peut-être, parmi ceux pour lesquels le Sauveur en mourant n'aurait pas entendu donner sa vie; mais, une fois averti, tout chrétien devra éviter que le signe du salut ne devienne le symbole d'une crainte aussi désespérante, et il lui suffira de savoir les interprétations données dans un crucifix à l'extension des bras, pour hautement préférer celui qui les étend davantage.

La mesure extrême de cette extension peut s'entendre diversement selon

que l'on se fait une loi plus ou moins stricte des effets naturels : tendus autant que possible quand le corps était couché sur la croix, les bras fléchiraient encore en se disloquant, au moment où, le gibet élevé perpendiculairement, ils viendraient à supporter tout le poids du corps. C'est précisément d'autant qu'elle est plus impossible humainement que la position parfaitement horizontale des bras dans les crucifix primitifs leur donne un caractère plus divin, et dit la puissance du Crucifié autant que sa miséricorde ; même dans les temps modernes, tous les maîtres qui ont voulu faire sentir fortement le Dieu ou seulement le Sauveur dans la victime ont été obligés de réduire considérablement la portée des effets naturels, tels qu'ils doivent se manifester réellement sur un corps ainsi suspendu et ainsi torturé. Le réaliste le plus prononcé change les termes du compromis, mais il ne peut s'empêcher d'en faire un.

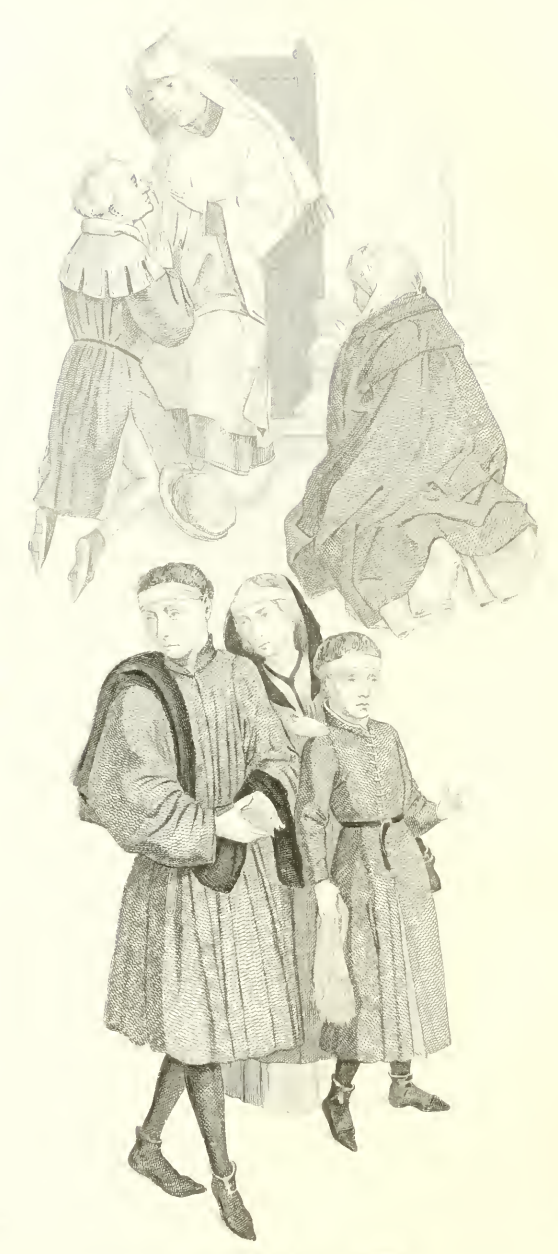
Le Guide est, depuis la Renaissance, le peintre peut-être dont les crucifix ont eu le plus de faveur. Par des raccourcis malheureux, il a pu nuire à la noblesse de la tête, mais, par l'expression, on voit qu'il a voulu porter au plus haut terme, dans cette tête et ces yeux illuminés et levés vers le ciel, la douleur du sacrifice unie à son offrande la plus sublime, et l'on accepte volontiers comme rendu tout ce qu'il a voulu rendre. Observez cependant que les christs du Guide ne souffrent guère que dans l'expression de la tête, ils ont le corps droit et tranquille, sans aucune contraction des muscles même dans les pieds et dans les mains, sans rien d'altéré dans la carnation d'ailleurs un peu flasque qu'on lui connaît, et les bras pleinement étendus, quoique avec plus de placidité que de puissance, n'ont que légèrement fléchi, le poids sous lequel ils s'inclinent ne paraissant d'ailleurs aucunement se faire sentir sur le reste du corps. On comprend donc que, malgré un ensemble aussi heureusement propre à imprimer l'idée de la douceur dans la victime, l'abandon le plus parfait, l'absence de résistance portée jusqu'à l'absence même de toute réaction physique dans les chairs du patient, les artistes n'aient pas cru que l'idéal d'un crucifix modèle leur eût été ainsi donné, et puisqu'il était désormais entendu que, sur la croix, le Christ devait apparaître comme l'homme de douleur, ils s'efforcèrent à l'envi de faire palpiter tous ses muscles tendus par l'excès de la souffrance, dût la dignité en être amoindrie, et généralement elle le fut en effet.

De véritables chefs-d'œuvre, en fait d'art chrétien moderne, se rencontrent parmi les crucifix en ivoire, qui sont venus en si grand nombre alimenter la piété des fidèles ; mais dans leur qualité comme dans leurs défauts, ils ne sortent guère de l'espace embrassé et circonscrit, sinon par les diverses peintures des XVIe et XVIIe siècles que nous venons de rappeler, au moins

par les considérations qu'elles ont provoquées de notre part. Par la modération dans les effets généraux de la suspension et de la souffrance, le corps souffre sans se déformer, son attitude peut conserver une noblesse que ne désavouerait pas la statuaire antique, et le spectacle du supplice peut journellement s'étaler à la vue, sans la heurter par des lignes qui lui seraient désagréables; on voit que l'étude des Niobé et des Laocoon a plus ou moins directement pénétré de son souffle toutes les régions de l'art. Au fond de l'âme cependant, dans le prêtre d'Apollon comme dans les victimes de ce Dieu imaginaire, il n'y avait de place que pour l'affreux désespoir, imparfaitement voilé sous la dignité du maintien : si peu que l'inspiration soit chrétienne, si elle ne sait dire le sacrifice régénérateur, le sacrifice triomphant, et montrer que Jésus ne quitte la vie que maître de la reprendre, elle laissera apercevoir le sacrifice méritoire, le sacrifice accepté, le sacrifice voulu, le sacrifice offert, au moins sous forme de résignation, et, dans cette vertu, il est une dose d'espérance et d'amour qui la sépare, qui la maintient toujours en deçà de l'abîme, au delà duquel les païens les plus habiles à bien mourir pouvaient essayer tout au plus d'imaginer une bonne contenance.

O Jésus! ou jetez les yeux vers le ciel pour rappeler que votre père ne vous a pas abandonné et qu'il ne m'abandonnera pas moi-même; ou abaissez vers moi un regard plein de tendresse, et il me dira encore que vous m'avez donné Marie pour mère; ou que, voyant votre tête inclinée dans la paix, je comprenne que votre âme, le combat terminé, est au lieu de repos, en attendant bientôt le réveil de la victoire : sur de pareilles cordes, l'art chrétien a beau jeu pour s'exercer. Sous sa forme moderne, il a su plus d'une fois les faire vibrer avec bonheur; et le champ qui lui demeure ainsi ouvert peut se peupler d'idées et de sentiments autant que les compositions largement doctrinales de l'antiquité primitive et les cycles luxuriants de poésie au Moyen-Age chevaleresque.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.



LES SEPT SACREMENTS[1]

LA PÉNITENCE

I.

La Pénitence est le quatrième sacrement : cet ordre, comme dit Suarez, n'est pas fondé sur la dignité de ce sacrement, mais sur son usage. En effet, il vient le quatrième dans l'usage des sacrements. Nécessairement, le Baptême le précède; il est l'initiation obligée, la porte par où l'on entre dans l'Église, la naissance de l'homme spirituel à la vie surnaturelle. Ensuite viennent la Confirmation et l'Eucharistie qui sont des sacrements de vivants, et par eux-mêmes ne supposent pas le péché. Mais comme la vie spirituelle dans l'homme ou se perd fréquemment, ou se diminue et se souille par des fautes plus légères, c'est pour cela qu'après ces trois premiers sacrements vient aussitôt la Pénitence. (Suarez in 3ª part. D. Thom. Præfatio.)

Nous abordons ainsi le second groupe des sacrements institués pour l'information de la vie surnaturelle dans le chrétien. La Pénitence et l'Extrême-Onction forment ce second groupe : la Pénitence qui ressuscite l'âme au contact des mérites de Jésus-Christ, l'Extrême-Onction qui brise les liens qui la retenaient en purifiant les sens, et lui rend toute sa liberté dans la justice et dans l'amour. Telles sont les deux opérations que nous remarquons dans la résurrection de Lazare, type divin de la résurrection de l'âme chrétienne. Jésus, le maître de la vie, s'approche de son ami dans le tombeau. Son divin cœur ému fait couler ses larmes, ses lèvres puissantes profèrent un ordre : « Lazare, veni foras, » Lazare, viens dehors. Aussitôt celui qui était mort est vivant ; mais ses mains et ses pieds sont encore liés, sa face est couverte d'un suaire. Alors Jésus dit à ses

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 232 et 239, et vol. XXVII, p. 122 et 239.

apôtres : « Solvite eum et sinite abire, » déliez-le et le laissez aller. (Joan. XI.) Et Lazare vivant rentre dans la communion de vie et de santé avec ses sœurs et ses amis. Tel est le sacrement de Pénitence complété par le sacrement de l'Extrême-Onction.

Les anciens aimaient à symboliser et figurer les opérations sacramentelles. Ils appelaient la pénitence la seconde planche après le naufrage. C'est Tertullien disant : « Pœnitentiam ita amplexare sicut naufragus alicujus tabulæ fidem, « embrassez la pénitence comme un naufragé le secours d'une planche. C'est saint Ambroise : « Pœnitentiæ fortiter inhære tanquam naufragus tabulæ, » attachez-vous fortement à la pénitence comme un naufragé à la planche qui surnage. C'est saint Jérôme : « Secunda tabula post naufragium est Pœnitentia. » la seconde planche après le naufrage est la pénitence. Saint Thomas, avec sa lumineuse précision, nous explique l'action et la nécessité relative de la pénitence après le premier groupe des trois sacrements qui la précèdent. « Certains sacrements sont ordonnés par eux-mêmes pour le salut de l'homme, comme le Baptême qui est la génération spirituelle, et la Confirmation qui est l'accroissement spirituel, et l'Eucharistie qui est l'aliment spirituel; mais la pénitence est ordonnée pour le salut de l'homme comme par accident, par supposition, c'est-à-dire supposé le péché; car, si l'homme ne péchait actuellement, il n'aurait pas besoin de pénitence; mais il aurait besoin de baptême et de confirmation et d'eucharistie. Ainsi dans la vie corporelle, l'homme n'aurait pas besoin de médication s'il n'était pas malade; mais pour lui-même l'homme aurait besoin de génération, d'augmentation et d'alimentation. C'est pourquoi la pénitence tient la seconde place en considérant l'intégrité que les premiers sacrements confèrent et conservent. C'est pourquoi par métaphore elle est appelée la seconde planche après le naufrage. En effet, le premier moyen de salut pour ceux qui traversent la mer, c'est de se conserver dans un vaisseau entier; mais le second moyen de salut après que le navire a été brisé, c'est de s'attacher à une planche : ainsi le premier moyen de salut éternel pour l'homme dans la mer de cette vie, c'est qu'il garde son intégrité, et le second moyen, si par le péché il a perdu son intégrité, c'est qu'il la recouvre par la pénitence. » (Sum. Theol. 3ª part. q. LXXXIV, art. IV.)

Voilà donc bien marquée et justifiée la place que le sacrement de Pénitence occupe dans l'œuvre divine de la sanctification des âmes. Les trois premiers opèrent dans la pure région de l'innocence et de la justice. La très-sainte Trinité, le père créateur, le fils rédempteur, l'esprit vivificateur forment une nouvelle créature en Jésus-Christ. Cette créature naît par le Baptême, elle croît et se fortifie par la Confirmation, elle se nourrit, se conserve et s'amplifie par

l'Eucharistie. Voilà le premier acte de la rédemption. Mais l'âme chrétienne tombe de ces hauteurs, déchoit de ces splendeurs, perd cette vie divine par le péché. La grâce descend dans ces déchéances, dans ces ténèbres et cette mort; elle prend le pécheur, le panse et le guérit, l'emporte et le réintègre dans la communion des élus et des saints. Tel le prophète étend son corps vivant sur le cadavre glacé du fils de la Sunamite et lui rend la chaleur, le mouvement et la vie. Tel le pieux Samaritain se penche sur le corps expirant de ce malheureux descendant de Jérusalem à Jéricho, assassiné, dépouillé par les brigands, le panse, le soulève et l'emporte dans l'hôtellerie, le rapporte au sein de l'Église, de ses joies et de ses fêtes. Tel est le second acte de la rédemption et du salut.

La Pénitence est donc un sacrement institué par N.-S. Jésus-Christ pour remettre les péchés commis après le baptême. Pénitence est tout à la fois vertu et sacrement. Le pécheur doit se repentir s'il veut obtenir miséricorde ; il doit manifester son regret et sa peine s'il veut obtenir pardon. C'est pourquoi la vertu de pénitence doit précéder le sacrement : elle existe, elle produit les actes de repentir, les actes du pénitent, comme dit la théologie, qui deviennent ainsi la matière du sacrement de Pénitence. Il est manifeste que dans la pénitence les choses se passent de telle sorte que quelque chose de saint est signifié tant de la part du pécheur pénitent que de la part du prêtre qui absout : car le pécheur pénitent, par ce qu'il fait et dit, montre que son cœur s'est retiré du péché; de même aussi le prêtre, par ce qu'il fait et dit touchant le pénitent, signifie l'œuvre de Dieu remettant les péchés. D'où il est manifeste que la pénitence qui se fait dans l'église est un sacrement.

Pour comprendre comment, en ce sacrement de Pénitence, la matière est tirée du pécheur lui-même et non d'une substance étrangère, remarquons avec notre grand docteur que, dans ces sacrements par lesquels est conférée une grâce excellente qui dépasse toute faculté de l'acte humain, on prend une matière corporelle extérieure : « Comme dans le Baptême où se fait la pleine rémission des péchés et quant à la coulpe et quant à la peine; et dans la Confirmation où se donne la plénitude du Saint-Esprit; et dans l'Extrême-Onction où se confère la parfaite santé spirituelle qui provient de la vertu du Christ comme d'un principe extérieur. C'est pourquoi, si quelques actes humains sont employés dans de tels sacrements, ils ne sont pas de l'essence des sacrements, mais ils sont comme des dispositions pour ces sacrements. Mais dans les sacrements qui ont leur effet correspondant aux actes humains, ces mêmes actes humains tiennent lieu de matière, comme il arrive dans la pénitence et le mariage. C'est ainsi que dans la médication du corps on emploie

comme remèdes des choses extérieures, par exemple des emplâtres et des élixirs, et on emploie aussi les actes des malades comme certain exercice. » (Sum. Th. 3e part. q. LXXXIV, art. I.)

Nous devrions insister ici pour découvrir le merveilleux assemblage de la nature et de la grâce dans la structure de ce sacrement, en particulier dans le choix et l'ordonnance de cette matière : l'acte du pénitent. Cet acte est triple. il s'exprime en trois opérations : la contrition, la confession, la satisfaction. Il est naturel dans sa source, il vient de l'homme, il sort de son cœur. Sans doute il se produit sous l'action surnaturelle de la grâce; mais il est humain, il émane de l'homme, et Jésus-Christ l'élève à l'incomparable dignité de matière sacramentelle. Voilà ce que nous explique admirablement saint Thomas: « Dans ce sacrement l'acte du pénitent est considéré comme matière, et ce qui vient de la part du prêtre, qui opère comme ministre du Christ, est considéré comme le complément formel du sacrement. La matière, il est vrai, dans les autres sacrements, préexiste dans la matière, comme l'eau pour le baptême, ou par l'artifice de l'homme, comme le pain pour l'eucharistie; mais pour qu'une telle matière soit prise comme sacrement, il est besoin d'une institution qui le détermine; or la forme du sacrement et sa vertu viennent totalement de l'institution du Christ, dont la passion est la source d'où procède la vertu des sacrements. Ainsi donc la matière du sacrement de Pénitence préexiste dans la nature (car c'est par la raison naturelle que l'homme est amené à se repentir du mal qu'il a commis). Mais qu'il fasse pénitence de cette manière ou d'une autre, cela est d'institution divine; c'est pourquoi le Seigneur, au commencement de sa prédication, commande aux hommes, non-seulement de se repentir, mais encore de faire pénitence, signifiant les actes déterminés requis pour ce sacrement. Quant à ce qui appartient à l'office du ministre, il l'a déterminé au chapitre XVI de saint Matthieu où il dit à Pierre : « Je te donnerai les clefs du royaume des cieux. » Quant à l'efficacité de ce sacrement et à l'origine de sa vertu, il l'a manifestée après sa résurrection au dernier chapitre de saint Luc où il dit « qu'il faut prêcher la pénitence et la « rémission des péchés dans toutes les nations après avoir annoncé sa passion « et sa résurrection. » Car c'est de la vertu du nom de Jésus-Christ souffrant et ressuscitant que ce sacrement tire son efficacité pour la rémission des péchés. Ainsi l'on voit que ce sacrement a été convenablement institué dans la loi nouvelle. » (Ibid. art. VII.)

Pour achever de mettre en son jour la pensée de saint Thomas, ajoutons le commentaire de Suarez. « Il convenait que ce sacrement fût institué dans la loi de grâce et non avant : tant parce que l'ancienne loi fut imparfaite tan-

dis que la loi nouvelle est parfaite ; c'est pourquoi la pénitence, instituée dans cette loi, dut avoir une détermination parfaite ; tant surtout qu'avant la venue du Christ le pouvoir des clefs ne dut pas être concédé aux hommes, parce que n'étaient pas encore offerts les mérites du Christ dans la vertu desquels opère cette puissance. Mais dans la loi nouvelle il fut convenable de donner cette puissance à cause de l'excellence des mérites du Christ et de la perfection de l'état de grâce. Or ce sacrement a trait à la puissance des clefs, et sur elle il est fondé comme son acte ; c'est pourquoi l'institution de ce sacrement a justement été réservée pour ce temps. » (Suarez, Com. in Sum. art. VII.)

Telle est l'institution divine et la vraie notion du sacrement de Pénitence. Si la vertu de pénitence était nécessaire avant Jésus-Christ pour obtenir miséricorde, si dans la loi ancienne il y avait des prescriptions légales de confession et d'aveux, de satisfaction et d'œuvres expiatoires, de sentences sacerdotales et d'absolutions rituelles, ce n'étaient que des ébauches et des figures du sacrement. Dans la loi de grâce, le repentir et l'aveu, la réparation, la sentence d'absolution forment un sacrement divin qui purifie l'âme, rassure la conscience et confère la grâce en appliquant les mérites de Jésus-Christ. La matière du sacrement, nous l'avons dit, c'est le pénitent qui la fournit, en tirant de son cœur, en exprimant par son corps, les trois actes de contrition, de confession et de satisfaction. La contrition : cette douleur intérieure, souveraine, excitée par la grâce, où se mêlent la honte du péché, l'appréhension du châtiment, la crainte de la justice divine, mais surtout le regret de l'offense à la majesté de Dieu, le repentir de l'ingratitude envers la bonté du père, les larmes de l'amour repentant et contristé. La confession : ce simple aveu des fautes commises, des pensées et des actes, des volontés et des désirs ; aveu fait à l'oreille du prêtre dans le mystère et dans le secret ; aveu nécessaire pour humilier le coupable, immoler son orgueil, l'assurer du pardon ; aveu que Jésus-Christ a voulu comme la reconnaissance extérieure du pouvoir divin que possède son humanité sainte, vivante en l'Église, de remettre les péchés sur la terre : « Ut sciatis quia filius hominis potestatem habet in terram dimittendi peccata. » (Luc. V, 24.) La satisfaction : l'œuvre de réparation et de pénitence acceptée par le pénitent ; le complément de souffrance et de peine que Jésus veut bien accepter en l'unissant à ses mérites infinis, pour que l'œuvre du sacrement soit à la fois humaine et divine, pour que soit accomplie toute justice, et que le pécheur devenu pénitent unisse volontairement ses sueurs et ses larmes aux sueurs, aux larmes, au sang du divin rédempteur : « Adimpleo ea quæ desunt passionum Christi, in carne mea, pro corpore ejus quod est Ecclesia. » (Coloss. I, 24.) Satisfaction bien légère que l'Église abrége

souvent et remplace par ses indulgences maternelles, substitution des mérites de Jésus-Christ, de Marie et des saints, aux efforts insuffisants du pécheur réconcilié.

Telle est la matière. Quant à la forme, elle consiste, nous le savons, en ces simples paroles : Ego te absolvo. — Je t'absous; je te délie. Formelle application de ce pouvoir des clefs promis aux apôtres, donné à Pierre et par Pierre à l'Église. Pouvoir des clefs, pouvoir réel que le prêtre exerce non pas seulement en déclarant que le pécheur est absous, mais en l'absolvant lui-même, en le déliant de ses mains et de ses lèvres, en faisant ce que fait Dieu même, l'auteur et le principe de la grâce et de la justice : « Id quod Deus ipse gratiæ et justitiæ auctor et parens efficit, » comme dit le catéchisme du concile de Trente. Les merveilleux effets de ce sacrement sont de remettre tous les péchés, de rétablir la grâce et la justice dans l'âme réconciliée, de faire revivre et fleurir tous les mérites passés, toutes les œuvres surnaturelles flétries ou mortifiées par le péché; enfin de remettre le pécheur pardonné dans ses droits de fils et d'héritier du Père céleste. Disons enfin que le ministre du sacrement de Pénitence est le prêtre. C'est aux apôtres que Jésus communiquant avec son souffle son Esprit-Saint, dit : Les péchés que vous remettrez seront remis; ceux que vous retiendrez seront retenus : « Accipite spiritum sanctum; quorum remiseritis peccata remittuntur eis; quorum retinueritis retenta sunt. » (Joan. xx, 23.)

C'est donc l'Église qui a reçu le pouvoir divin et qui le communique au prêtre par le sacrement de l'Ordre. Le prêtre est le ministre de Dieu, le magistrat du peuple chrétien, le juge des consciences; mais en recevant le pouvoir d'absoudre, il doit recevoir aussi le pouvoir de juridiction, la désignation d'un territoire et la délimitation d'un troupeau où il puisse exercer le pouvoir. Ainsi dans l'Église tout s'ordonne et se hiérarchise : le souverain pontife dans toute l'Église, l'évêque dans tout son diocèse, le curé dans sa paroisse, exercent le divin office du pardon, le ministère de la miséricorde, le pouvoir de lier et de délier les âmes, d'ouvrir et de fermer les portes de la grâce et de la vie, du tabernacle et du ciel.

II.

Rapprochons-nous maintenant du triptyque flamand et rappelons la liturgie du sacrement de Pénitence. Le prêtre entend les confessions à l'église, si ce n'est les confessions des malades. Il y a dans l'église un siége confessionnal placé dans un lieu ouvert que l'on puisse voir et approcher facilement : « Quæ

sedes patenti, conspicuo et apto ecclesiæ loco posita. » Une grille doit séparer le confesseur du pénitent. Le prêtre est vêtu du surplis et de l'étole violette : il est ordinairement coiffé de la barrette, surtout lorsqu'il prononce la sentence d'absolution, affirmant ainsi son autorité de juge. Le pénitent, à genoux, fait humblement le signe de la croix, il dit : Bénissez-moi, mon père, parce que j'ai péché ; puis il récite : Je confesse à Dieu le père tout-puissant..... et à vous, mon père, que j'ai péché par pensée, par parole et par action. Puis il fait sa confession simple, humble, entière ; ensuite il achève en se frappant la poitrine : C'est par ma faute, ma faute et ma très-grande faute ; c'est pourquoi je prie la bienheureuse Marie toujours vierge..... et vous, mon père, de prier pour moi le Seigneur notre Dieu. Cela fait, le prêtre interroge, avertit, conseille, exhorte, pour éclairer sa conscience de juge et pour disposer l'âme du pénitent. Enfin, après lui avoir imposé une pénitence salutaire, il administre ainsi la grâce sacramentelle : « Que le Dieu tout-puissant ait pitié de toi, et, te remettant tes péchés, te conduise à la vie éternelle, amen. » Ensuite levant la main vers le pénitent il dit : « Que le Dieu tout-puissant et miséricordieux t'accorde l'indulgence, l'absolution, et la rémission de tes péchés. Amen. Que Notre-Seigneur Jésus-Christ t'absolve, et moi par son autorité, je t'absous de tout lien d'excommunication (si le pénitent est ecclésiastique, il ajoute : de suspense) et d'interdit en tant que j'en ai le pouvoir et que tu en as besoin. Ensuite, je t'absous de tes péchés (faisant sur le pénitent le signe de la croix) au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Ainsi soit-il.

« Que la passion de N.-S. Jésus-Christ, les mérites de la bienheureuse vierge Marie et de tous les saints, tout ce que tu auras fait de bien et supporté de mal, te soient en rémission de péchés, augmentation de grâce et récompense de vie éternelle. Amen. »

Voilà tout le sacrement de Pénitence tel qu'il s'administre maintenant. Il y a bien encore des circonstances spéciales pour l'absolution des excommuniés vivants ou morts ; mais on ne les emploie que dans des cas bien rares. A mesure que le pouvoir civil, se prétendant l'héritier légitime de César, chasse l'Église du for extérieur, lui dénie toute juridiction sur les sociétés et sur les corps, lui refuse l'appui de son bras et l'obéissance de son glaive, l'Église ne peut user de ces formes extérieures de pénitence et d'absolution, de ces fulminations de jugements et de sentences qu'elle exécutait autrefois avec un appareil si formidable et si touchant. Nous en parlerons tout à l'heure, mais seulement pour mémoire et pour signaler une des sources d'inspiration les plus abondantes et les plus pittoresques de l'art chrétien.

Jetons maintenant les yeux dans l'église flamande sur le triptyque de Van

der Weyden : la représentation du sacrement de Pénitence est en haut du collatéral de droite (nous entendons la droite de l'autel qui dans toute église est le centre, le siége, le trône). La Pénitence vient à la troisième place, immédiatement après la Confirmation; elle est placée tout proche du chancel qui sépare la nef du sanctuaire. Pendant que le divin sacrifice est offert à l'autel, en dehors, au pied de l'enceinte réservée où rayonne l'Eucharistie, la Pénitence absout, purifie et prépare le chrétien pour la participation au corps et au sang de Jésus-Christ. Le prêtre est assis sur le siége confessionnal comme un juge à son tribunal; la soutane est bleue, le surplis blanc; l'aumusse posée sur la tête et retombant sur les épaules est vert clair. Nous sommes dans un pays froid, peut-être en hiver; l'aumusse, au lieu de reposer sur le bras gauche, protége la tête et les épaules; elle est posée par-dessus la barrette qui couvre la tête du confesseur; le pénitent est à genoux aux pieds du confesseur; son chaperon, qui est rouge, est rejeté sur ses épaules; son vêtement, qui est vert-olive, est retenu par une ceinture noire; ses chausses sont violettes; enfin son chapeau gris, de feutre ou de fourrure, est déposé sur le pavé à côté de lui. Près de ce pénitent qui se confesse, une femme agenouillée, voilée, attend avec recueillement son tour de confession; elle est vêtue d'une robe rouge, d'un manteau violet, sa tête est couverte d'un voile blanc. Nous remarquons dans la personne du prêtre la physionomie, l'attitude et le geste. La physionomie est douce et grave, toute paternelle comme il convient au divin office du pardon qu'il remplit en ce moment. Sa main gauche est levée; sa main droite repose sur la tête un peu relevée du pénitent qui semble écouter. Il parle : il vient de donner l'absolution; il récite peut-être la belle prière qui suit la formule sacramentelle : « Passio D. N. Jesu Christi, » et il donne un dernier avis au pénitent. Il va conclure par ces douces paroles si divinement paternelles : « Vade in pace et jam amplius noli peccare, » allez en paix, mon fils, et désormais ne péchez plus. Le pénitent est aussi très-remarquable d'attitude et d'expression : il est chauve, mais ce n'est pas encore un vieillard; son visage plein, son profil régulier, son œil bleu levé vers le prêtre, et surtout la satisfaction humble et fière qui se lit dans ses traits, révèlent la joie d'une conscience réconciliée, la paix d'une âme rentrée en grâce avec Dieu. Le confessionnal doit enfin obtenir notre attention. C'est un siége en bois, à dossier plein, élevé sur des gradins; il n'y a pas encore de grille de chaque côté pour la confession des femmes, comme le prescrivirent plus tard les conciles et comme le recommande la rubrique romaine; ce n'est guère qu'au XVIe siècle que commença l'usage des grilles. Ici le pénitent est agenouillé en face du confesseur, à ses pieds : cet usage antique se conserve

encore en Irlande [1]. Les savants ont cru découvrir, dans certains siéges placés dans les coins retirés des galeries catacombales, des siéges confessionnaux. De nos jours, on le sait, le siége du confesseur est placé entre deux cloisons ouvertes par une grille; c'est là que les pénitents viennent faire leur confession. Mais le confesseur assis sur son tribunal doit rester à découvert; ce n'est guère qu'en France qu'il est renfermé, caché par un voile comme les pénitents. Nous aimons cette scène si simple, si grave de la confession dans le triptyque de Van der Weyden; elle nous rappelle les plus antiques usages de l'Église dans l'administration du sacrement de Pénitence.

Rappelons en quelques mots quelques-uns de ces rites vénérables dont l'Église entourait l'exercice solennel de la pénitence. Si le pécheur pouvait en tout temps, chaque jour, à toute heure, comme dit Dom Martène, se présenter à l'évêque ou à son vicaire pour confesser ses péchés et se réconcilier avec Dieu et l'Église, cependant tous les fidèles étaient tenus de se confesser au commencement du carême : « Ex antiqua tamen Ecclesiæ disciplina omnes in capite quadragesimæ, sive illa die dominica, sive feria quarta ante dominicam primam, incipere confiteri singulari præcepto tenebantur. » Nous trouvons des conciles qui ordonnent la confession trois ou quatre fois dans l'année. Le décret d'Innocent III au concile de Latran, ordonnant la confession annuelle à tous les fidèles de l'un et de l'autre sexe arrivés à l'âge de discrétion, n'a donc rien innové. Jusqu'au XIIIe siècle nous voyons la coutume de l'Église d'obliger tous les fidèles à se présenter à l'évêque, seul ministre de la pénitence, ou au prêtre spécialement investi de ce pouvoir par l'évêque, puis de leur imposer une pénitence. La pénitence quadragésimale suffisait pour la plupart. Les pénitents se représentaient le jeudi saint afin de recevoir l'absolution. Nous trouvons dans les anciens rituels : « Ordo quomodo pœnitentes in caput quadragesimæ episcopo se debent præsentare, » « absolutio pœnitentium in cœna Domini, » « incipit ordo in cœna Domini ad reconciliandos peccatores. » La confession se faisait dans l'église, en un lieu ouvert exposé aux regards de tous : « In ecclesia coram sancto altari astantibus haud procul testibus fiat. » Un concile va même jusqu'à déclarer nulle l'absolution qui ne sera pas donnée en un lieu public, devant l'autel, en vue de tout le monde : « Circa confessiones, taliter duximus ordinandum : ut in loco tantum fiant publico, coram altari, exposito transeuntibus universis; nec valeat absolutio secus facta. » Il y a dans certains rituels des détails pleins de délicatesse. Le prêtre ne doit pas regarder en face le pénitent, surtout si c'est une femme. S'il entend un péché

1. Voir le « Dictionnaire d'Archéologie sacrée », par l'abbé Bourassé.

horrible, il ne doit donner aucun signe d'émotion pour ne pas causer au pécheur de honte ni d'embarras : « Et si peccatum horribile intellexerit, non spuat, non faciem vel caput avertat seu retorquat huc vel illuc, aut signum aliquod vel nutum faciat... ne peccator rubore seu verecundia confusus peccata reliqua vel humilia sibi timeat revelare. » Pour se confesser le pénitent ne se mettait pas à genoux, mais était assis. Voici ce que porte un ancien rituel de l'église Saint-Gatien de Tours : « Ordo privatæ seu annualis pœnitentiæ ita prosequendus est. » Le pénitent s'approche du prêtre : s'il est laïque, il dépose son bâton ou ses armes; il s'incline humblement devant le prêtre. Celui-ci lui ordonne de s'asseoir et l'interroge sur les vérités de la foi : « Credo in Patrem et Filium et Spiritum sanctum. » Puis le pénitent fait sa confession; ensuite il se met à genoux étendant la main comme un suppliant, regardant le prêtre d'un visage doux et affligé. « Quo facto, fixis genibus in terra, et super ipsis innixus stans suppliciter tensis manibus blando ac flebili vultu respiciens sacerdotem, dicat his verbis. » Il accuse les péchés qu'il ne peut se rappeler, implore le jugement et l'intercession du prêtre, puis il se prosterne, pousse des gémissements, des soupirs et des larmes, « prout Deus dederit, » dit naïvement le rituel. Le prêtre, après lui avoir laissé donner ces marques de componction, lui ordonne de se lever et de se tenir debout; il lui impose une satisfaction, prononce son jugement ; puis le pénitent se prosterne de nouveau, et le prêtre récite sur lui des oraisons où la formule d'absolution sacramentelle semble étendue en déprécations et en prières, comme dans la suivante : « Seigneur notre Dieu qui êtes offensé par nos péchés et apaisé par nos satisfactions, regardez, je vous prie, à votre serviteur qui confesse avoir gravement péché contre vous. C'est à vous de donner l'ablution des crimes et d'accorder le pardon à ceux qui ont péché, vous qui avez dit mieux aimer la pénitence que la mort des pécheurs. Accordez donc, Seigneur, que votre serviteur solennise pour vous les veilles de la pénitence, et qu'après avoir corrigé ses actes il vous bénisse de lui avoir conféré les joies éternelles. »

Enfin et pour terminer, disons un mot des confessions et des pénitences publiques. Il est certain que la confession publique non plus que la pénitence solennelle ne furent de précepte et pour tous les péchés. Certains péchés graves, extérieurs et publics étaient seuls soumis à ces rigueurs canoniques. Il y avait quatre degrés de pénitences publiques et quatre ordres de pénitents : « Flentes, » les pleurants, qui se tenaient à la porte de l'église en dehors du lieu saint, implorant la commisération et les prières des fidèles ; « Audientes, » les écoutants, qui seulement étaient admis à écouter les instructions qui se donnaient aux catéchumènes ; « Substrati, » les prosternés, qui pouvaient assister au com-

mencement du saint sacrifice avec les catéchumènes, mais prosternés sur le pavé du temple; « Consistentes, » les consistants, qui assistaient au saint sacrifice avec les fidèles, mais sans donner leur offrande et sans participer à la communion [1].

Rien de célèbre et de connu dans l'Église comme les canons pénitentiaux qui réglaient le mode et le temps de chaque pénitence publique. Rien d'admirable en même temps comme cette vigueur de foi chrétienne et cette rigueur de satisfaction publique avec lesquelles l'Église retirait les âmes de la corruption païenne et courbait les barbares, les natures exubérantes de séve et de concupiscence. sous le joug de la croix. La pénitence publique fut pratiquée en Occident jusqu'au IXe siècle, comme on le voit dans les Capitulaires de Charlemagne et de Louis le Débonnaire; mais à partir du IXe siècle cette robuste discipline des premiers siècles commença à tomber en désuétude. Les évêques, selon les besoins et les dispositions de leurs peuples, appliquaient, mitigeaient, suspendaient les canons disciplinaires, jusqu'à ce que le concile de Latran au XIIIe siècle établît dans l'Église une discipline uniforme plus douce et plus sensiblement maternelle. Le concile de Trente a ouvert plus abondamment les sources surabondantes des indulgences pour remplacer les satisfactions devenues plus difficiles en nos temps modernes, pour subvenir à la mollesse des âmes et à l'insuffisance des pénitents. Mais nous ne pouvons finir sans indiquer ici pour l'art chrétien des types nouveaux, des contrastes et des harmonies, tout un monde entrevu de transfigurations et de beautés morales dans la satisfaction et les larmes de la pénitence. L'âme chrétienne apparaît plus libre et plus touchante ; elle se dégage des liens de la matière, elle est baignée dans la pourpre du sang divin ; elle s'élève en chantant comme les âmes du purgatoire de Dante : « Beati immaculati in via. » C'est la belle parole de Tertullien : « Cum igitur provolvit hominem, magis relevat; cum squalidum facit, magis mundatum reddit; cum accusat, excusat; cum condemnat, absolvit. » (De Pœnit. X.)

1. Voici le très-célèbre Canon de S. Basile (Ad Amphiloq., cap. 75.) où sont appliqués les quatre degrés de pénitence publique pour un incestueux. « Triennio doleat stans prope fores domus oratoriæ et rogans populum ingredientem ad orationem, ut unusquisque pro ipso misericorditer ad Dominum intensas fundat preces. Postea autem alio tertio triennio ad solam auditionem admittatur et scripturam ac doctrinam audiens ejiciatur, et nec oratione dignus habeatur. Deinde si quidem illam cum lacrymis exquisivit, et Domino cum cordis contritione et valida humiliatione supplex procidit, detur ei substratio in aliis tribus annis. Et sic postquam pœnitentiæ fructus dignos ostenderit a decimo anno in fidelium orationes suscipiatur sine oblatione ; et cum duobis annis una cum fidelibus adorationem constiterit, sic deinceps habeatur dignus boni communione. »

L'EXTRÊME-ONCTION.

I.

Le sacrement de l'Extrême-Onction, quoique distinct du sacrement de Pénitence, car il a été institué pour une fin différente, et différentes aussi sont la matière et la forme qui le composent, a cependant avec ce sacrement une certaine union et affinité. En effet la pénitence est ordonnée pour effacer les péchés et l'onction pour effacer les restes des péchés qui demeurent après l'absolution. C'est pourquoi il est appelé par les Pères, comme l'a remarqué le concile de Trente, la consommation de la pénitence ou même de toute la vie chrétienne qui doit être une perpétuelle pénitence. (Suarez, De Extr. Unct. sacr.) C'est ainsi que Suarez et toute la tradition rattachent l'extrême-onction à la pénitence : « De même que le Baptême est suivi et comme complété par la Confirmation, ainsi la Pénitence est suivie et complétée par l'Extrême-Onction. » Les deux grands sacrements de la régénération chrétienne s'avancent pleins de joie et de lumière en ouvrant les portes de la vie chrétienne; les deux sacrements de l'expiation et de la miséricorde viennent ici plus humbles, baignés des larmes et du sang de Jésus-Christ pour fermer cette vie d'épreuves et conduire le chrétien aux abords de l'éternité. Rien de simple et de profond comme ces harmonies qui rattachent l'un à l'autre les sacrements, les disposent par groupes, par constellations, les éclairant l'un par l'autre, les subordonnant l'un à l'autre pour le salut de l'homme et la transfiguration du chrétien.

Ce sacrement, appelé par les Grecs « Chrême, Huile sainte, Huile bénite, » et souvent dans l'Église latine « sacrement de l'onction des infirmes, » et « sacrement des mourants, » nous l'appelons l'Extrême-Onction parce que c'est la dernière des onctions que reçoit le chrétien. Après les onctions du Baptême, de la Confirmation, de l'Ordre, le corps du chrétien malade reçoit cette dernière onction pour le disposer comme un athlète au dernier combat de la vie contre la mort. Nous le définissons : le sacrement institué pour le soulagement spirituel et corporel des chrétiens malades. Jésus-Christ, le divin auteur des sacrements, a institué l'Extrême-Onction; il en avait fait la promesse et tracé le dessein lorsqu'il envoyait les apôtres prêcher et guérir devant lui : « Et ungebant oleo multos ægros et sanabant. » (Marc. VI, 13). « Veluti quod-



L'EXTRÊME ONCTION

dam prævium signum seu adumbratio ejus, » dit Suarez. Avant de remonter vers son père, Jésus-Christ en détermina la matière et la forme. Aussi l'apôtre saint Jacques décrit ce sacrement avec une précision de détails que nous avons à peine dans l'Évangile pour le Baptême et l'Eucharistie. « Infirmatur quis in vobis? inducat presbyteros Ecclesiæ et orent super eum, ungentes eum oleo in nomine Domini : et oratio fidei salvabit infirmum et alleviabit eum Dominus; et si in peccatis sit remittentur ei. » (S. Jacob. v, 14-15). « Quelqu'un parmi vous est-il malade? qu'il fasse venir les prêtres de l'Église, afin qu'ils prient sur lui, en l'oignant d'huile au nom du Seigneur : la prière de la foi sauvera le malade; le Seigneur le soulagera : et s'il a commis des péchés, ils lui seront remis. » Voilà le sacrement avec la matière, l'huile d'olive appliquée au malade en onctions avec la forme réparatrice, avec le ministre, le prêtre de l'Église, puis la fin, le salut du malade, et ses effets, la guérison du corps ou du moins sa consécration pour le sépulcre et la rémission des péchés. Ainsi le comprend et l'affirme toute la tradition catholique; nous n'en citerons que deux témoins. C'est saint Denys l'Aréopagite : « Idcirco sanctorum sacra functio divinas participationes largitur utrique : animæ quidem in vera eorum qui generantur scientia; corpori vero per sacratissimum unguentum et per divina communionis augustissima signa; totum sanctificans hominem integramque ipsius salutem operans et resurrectionem denuntians. » (De Eccl. hierarch. VII.) C'est saint Augustin, plus explicite encore et plus précis : « Quoties aliqua infirmitas accurrerit alicui..... Eucharistiam cum fide et devotione accipiat, oleumque benedictum fideliter ab Ecclesia petat, unde corpus suum ungatur, et secundum apostolum oratio fidei salvabit infirmum et allevabit eum Dominus; nec solum corporis, sed etiam animæ sanitatem accipiet. » (Lib. de Restit. cath. convers.)

La matière du sacrement de l'Extrême-Onction est l'huile d'olive bénite par l'évêque le jeudi saint avec des cérémonies et des prières d'une solennité saisissante et magnifique. Qui ne comprend et n'admire la convenance d'une telle matière pour un tel sacrement? Qui ne voit dans les effets matériels de l'huile les effets surnaturels et divins du sacrement? L'huile en effet, dit notre grand théologien, est souvent employée pour endormir la douleur du corps; elle rend quelquefois la santé, apporte la joie, et d'ordinaire est comme l'aliment de la lumière. Aussi bien souvent l'huile signifie l'abondance onctueuse de la grâce et de l'esprit, comme le remarque saint Grégoire. L'olivier lui-même est regardé comme le symbole de la paix, ainsi que le remarque Tertullien. Ce sacrement est comme la colombe de l'arche qui revient le soir portant à son bec un rameau vert d'olivier, pour annoncer la fin du déluge, le retour de la

vie et la délivrance : « At illa venit ad eum ad vesperam portans ramum olivæ virentibus foliis in ore suo. » (Gen. VIII, 11.) L'huile bénite est appliquée en onctions sur le corps du chrétien malade à chacun des membres qui représentent les sens et qui furent les organes du péché. A chaque onction, en appliquant la matière, le prêtre prononce la forme en priant Dieu de pardonner au malade, par la sainte onction qu'il lui fait, tous les péchés qu'il a commis par le sens et l'organe qu'il purifie et qu'il consacre. Cette forme est une prière, ainsi que l'indique la parole de saint Jacques, ainsi que le demande le sacrement, d'un caractère particulier qui produit deux effets : la grâce spirituelle communiquée à l'âme, et la guérison du corps qui n'est pas dans l'ordre constant et nécessaire du sacrement, mais qui souvent est obtenue par la prière du prêtre et les dispositions du malade. Le ministre du sacrement de l'Extrême-Onction est le prêtre ; le pouvoir d'ordre suffit pour l'administration de ce sacrement ; mais si le pouvoir de juridiction n'est pas nécessaire, néanmoins les lois de l'Église déterminent le pasteur de la paroisse comme le ministre du sacrement, et pouvant déléguer un autre prêtre à sa place. Dans l'Église grecque, autrefois dans l'Église catholique, plusieurs prêtres concouraient à l'administration de ce sacrement. D'ordinaire cinq prêtres faisaient chacun leur onction sur les sens du malade en récitant la prière ; et ce n'était là qu'un seul sacrement, quoi qu'en disent certains théologiens ; car toutes les onctions sont appliquées au même instant, pour la même fin, au corps d'un seul malade. C'est ainsi que dans plusieurs Églises on entendait la parole de saint Jacques : « Inducant presbyteros Ecclesiæ. » Nous trouvons en effet dans des rituels des premiers siècles et des ordos du Moyen-Age, « ad visitandum et ungendum infirmum, » mention de plusieurs prêtres ; mais cette coutume ne fut ni générale ni constante, et depuis Alexandre III, l'Église latine n'administre le sacrement que par un seul prêtre, et il ne serait pas permis d'en employer plusieurs.

Telle est en quelques mots l'économie de ce sacrement. C'est le dernier que reçoit le chrétien ; c'est le sacrement de ceux qui sortent, « sacramentum exeuntium, » comme l'appelle le concile de Trente, et l'on comprend que le triptyque de Van der Weyden le place le dernier, à l'entrée, ou plutôt à la sortie de son église sacramentelle. Admirable économie que cette institution des sacrements qui prend l'homme à sa naissance, l'élève à l'état surnaturel, le fait grandir, le nourrit d'un aliment divin, le guérit de ses maladies et ne le confie à la mort que pour le transmettre à l'éternelle vie, son corps consacré pour la résurrection, son âme fortifiée pour la suprême agonie et purifiée pour l'éclatante union de Dieu. Comme on aimerait à célébrer, à chanter, ainsi

que le fait le concile de Trente (Sess. 14), l'ineffable bonté du très-clément Rédempteur qui pour ses serviteurs, en tout temps, a disposé de salutaires remèdes, de grands secours et des forces divines pour les conserver, les refaire, les défendre et triompher de la mort! Lorsque tout ici-bas va finir, que les autres sacrements sont épuisés, reste l'Extrême-Onction, dit un concile de Cologne; il est employé parce qu'à la mort est la dernière lutte, le suprême combat, afin que le malade recouvre la santé s'il plaît à Dieu, ou qu'il s'endorme dans le Seigneur avec la foi et la douce espérance. « Restat Extrema-Unctio, quæ quoniam in morte extrema lucta est adhibetur ut vel convalescat ægrotus si Deo visum est, vel fide bonaque spe obdormiat in Domino. »

II.

Les cérémonies et les prières avec lesquelles se donne le sacrement de l'Extrême-Onction sont particulièrement belles et touchantes. Autrefois, comme nous le dirons bientôt, ce sacrement s'administrait quelquefois à l'église, où, par dévotion, se faisait transporter le malade. Maintenant c'est le prêtre qui porte le sacrement dans la chambre du malade; il est revêtu du surplis et de l'étole violette. Il entre en disant : « La paix à cette maison et à tous ceux qui l'habitent; » il asperge d'eau bénite la chambre et les assistants en récitant comme d'habitude : « Asperges me, etc. »; puis il dit en prières : « Notre aide est au nom du Seigneur, qui a fait le ciel et la terre. — Le Seigneur soit avec vous et avec votre esprit. — Prions : Seigneur Jésus-Christ, qu'avec l'entrée de notre humilité dans cette maison, entre l'éternelle félicité, la divine prospérité, la joie sereine, la charité fructueuse, la santé inaltérable : que de ce lieu s'enfuient et n'approchent pas les démons; soient présents les anges de paix; que toute discorde maligne abandonne cette maison. Seigneur, glorifiez sur nous votre saint nom et bénissez notre vie commune; sanctifiez l'entrée de notre humilité, vous qui êtes saint et compatissant et demeurez avec le Père et le Saint-Esprit dans les siècles des siècles. Amen. — Prions et supplions Notre-Seigneur Jésus-Christ, afin qu'il bénisse de sa bénédiction cette demeure et tous ceux qui l'habitent et leur donne un bon ange pour gardien et qu'il les attache à son service, en considérant les merveilles qui viennent de sa loi; qu'il détourne d'eux toutes les puissances contraires; qu'il les dérobe à toute crainte et à toute perturbation, et daigne les conserver en santé dans cette demeure, lui qui avec le Père et le Saint-Esprit vit et règne en Dieu dans les siècles des siècles. Amen. — Prions : Exaucez-nous, Seigneur saint,

Père tout-puissant, Dieu éternel, et daignez envoyer du ciel votre saint ange qui garde, conserve, protége, visite et défende tous ceux qui habitent dans cette demeure. Par Jésus-Christ, notre Seigneur. »

Après les prières qui s'adressent plus directement aux assistants, à la famille, aux âmes pieuses qui assistent le malade, le prêtre va s'occuper plus particulièrement de lui. On récite la confession, puis le prêtre dit, en faisant trois signes de croix : « Au nom du Père, et du Fils, et du Saint-Esprit, que s'éteigne en toi toute puissance du diable par l'imposition de nos mains et par l'invocation de tous les saints, anges, archanges, patriarches, prophètes, apôtres, martyrs, confesseurs, vierges et ensemble de tous les saints. Amen. » Puis il fait les onctions aux cinq parties du corps qui sont comme les instruments des sens ainsi que dit la rubrique : « quos veluti sensuum instrumenta homini natura tribuit, » aux yeux, aux oreilles, aux narines, aux lèvres, aux mains; on ajoute les pieds; on ajoutait autrefois les reins pour les hommes comme principaux organes. Le prêtre trempe son pouce dans l'huile sainte, oint en forme de croix chacun des organes, en disant : « Par cette sainte onction et par sa très-pieuse miséricorde, que le Seigneur vous pardonne tout le mal que vous avez fait par la vue, ou l'ouïe, ou l'odorat, ou le goût et la parole, ou le tact, ou la marche, » selon la partie du corps où il fait l'onction. Cela fait, le prêtre dit : « Seigneur, ayez pitié de nous; Christ, ayez pitié de nous; Seigneur, ayez pitié de nous. — Notre Père... et ne nous induisez pas en tentation, mais délivrez-nous du mal. — Sauvez votre serviteur (ou votre servante), mon Dieu, qui espère en vous; envoyez-lui, Seigneur, un secours de votre sanctuaire, et du sein de Sion, protégez-le; soyez pour lui, Seigneur, une forteresse devant la face de l'ennemi, que l'ennemi ne puisse rien contre lui, et que le fils d'iniquité ne puisse pas lui nuire. — Seigneur, exaucez ma prière; et que mon cri vienne à vous. — Le Seigneur soit avec vous, et avec votre esprit. — Prions : Seigneur Dieu qui par votre apôtre Jacques avez dit : Quelqu'un de vous est-il malade? qu'il appelle les prêtres de l'Église et qu'ils prient pour lui en l'oignant d'huile au nom du Seigneur; et la prière de la foi sauvera le malade; et le Seigneur le soulagera, et s'il est dans les péchés, ils lui seront remis : prenez soin, nous vous en prions, ô notre Rédempteur et par la grâce du Saint-Esprit, des langueurs de ce malade, et guérissez ses plaies et remettez-lui ses péchés; éloignez de lui toutes les douleurs de l'âme et du corps et rendez-lui miséricordieusement la pleine santé tant de l'intérieur que de l'extérieur, afin que rétabli par le secours de votre miséricorde il reprenne ses premiers offices. Vous qui avec le Père et le Saint-Esprit vivez et régnez en Dieu dans les siècles des siècles. Amen. — Prions :

Regardez, Seigneur, nous vous en prions, votre serviteur (ou votre servante), accablé par l'infirmité de son corps, et ranimez cette âme que vous avez créée, afin qu'amélioré par vos châtiments il se sente sauvé par votre médecine. Par le Christ, notre Seigneur. Amen. — Prions : Seigneur saint, Père tout-puissant, Dieu éternel, qui, en infusant la grâce de votre bénédiction dans les corps malades, gardez votre créature en multipliant votre tendresse : à l'invocation de votre nom, venez avec bonté, afin que votre serviteur, délivré de la maladie et rendu à la santé, vous le releviez par votre droite, vous le confirmiez par votre vertu, vous le protégiez par votre puissance et vous le rendiez à votre sainte Église avec toute la prospérité qu'il désire. Par le Christ, notre Seigneur. Amen. »

C'est là tout le sacrement de l'Extrême-Onction, avec toutes ses cérémonies et ses prières. Les cérémonies sont vénérables et les prières pénétrantes. On voit, on sent une douceur, une tendresse de mère dans ces soins délicats de l'Église au lit des malades. Mais toute la sollicitude de l'Église ne se borne pas à l'administration du sacrement, il y a encore la visite et le soin des malades : « de visitatione et cura infirmorum. » Il y a là, pour le pasteur et pour le prêtre, des prescriptions, des recommandations d'ineffable amour à l'endroit du malade, pour ses souffrances, pour son corps, pour son âme, pour ses intérêts du temps et de l'éternité. La simple lecture de ces rubriques du rituel romain est une démonstration irrésistible par le cœur de la divine et maternelle mission de l'Église. Le prêtre doit réciter des psaumes, lire des évangiles, dire des prières qui sont admirablement appropriés pour pénétrer l'âme du malade de confiance et d'amour. Mais c'est surtout lorsque le malade est en agonie que l'Église redouble ses invocations, ses prières, ses litanies où l'on sent comme les tressaillements de ses entrailles maternelles. Nous ne pouvons qu'indiquer cet incomparable trésor de foi, d'espérance et d'amour qui transfigure le lit d'agonie et le change en un berceau où la mère endort son enfant pour le transporter dans l'éternité. Non-seulement l'âme chrétienne y trouve d'ineffables consolations, mais l'art chrétien y doit puiser des révélations et comme entrevoir l'éternelle beauté dans les défaillances de la chair et les déchirements de la nature. Nous ne pouvons cependant nous défendre de citer ces deux oraisons, ces deux strophes de l'hymne des agonies chrétiennes :

« Pars, âme chrétienne, pars de ce monde au nom de Dieu, le Père tout-puissant qui t'a créée; au nom de Jésus-Christ, fils du Dieu vivant, qui a souffert pour toi; au nom du Saint-Esprit qui s'est répandu en toi; au nom des anges et des archanges; au nom des trônes et des dominations; au nom des

principautés et des puissances; au nom des chérubins et des séraphins; au nom des patriarches et des prophètes; au nom des saints apôtres et évangélistes; au nom des saints martyrs et confesseurs; au nom des saints moines et ermites; au nom des saintes vierges et de tous les saints et saintes de Dieu. Qu'aujourd'hui ta place soit dans la paix et ton habitation dans la sainte Sion. Par le même Jésus-Christ, notre Seigneur. Amen. »

« Je te confie au Dieu tout-puissant, très-cher frère, et je te recommande à celui dont tu es la créature; afin qu'après avoir payé par la mort la dette de l'humanité, tu reviennes à ton auteur qui t'a formé du limon de la terre. Aussi devant ton âme sortant du corps, que se présente le chœur splendide des anges; vienne à toi le sénat des apôtres qui jugent; l'armée triomphante des blancs martyrs vienne au-devant de toi; la troupe parée de lis des confesseurs rayonnants t'environne; le chœur joyeux des vierges te reçoive et que le sein des patriarches s'ouvre pour te recevoir dans la paix bienheureuse; que la vue aimable et douce de Jésus-Christ t'apparaisse et qu'il te voie toujours parmi ceux qui l'assistent dans sa gloire. Ignore tout ce qui est horreur dans les ténèbres, ce qui grince dans les flammes et ce qui crucifie dans les tourments; s'enfuie devant toi l'affreux Satan avec ses satellites; qu'à ton approche accompagné des anges il tremble et s'enfuie dans l'horrible chaos de l'éternelle nuit. Que Dieu se lève et ses ennemis soient dispersés, et s'enfuient de sa face ceux qui le haïssent, comme la fumée se dissipe; qu'ils se dissipent comme la cire coule devant le feu, que les pécheurs périssent ainsi devant la face de Dieu et que les justes en festin se réjouissent en la présence de Dieu. Soient donc confondues et rougissent toutes les légions tartaréennes, et que les ministres de Satan n'osent t'arrêter en ton chemin; qu'il te délivre du tourment, le Christ qui a été crucifié pour toi; te délivre de la mort éternelle, le Christ qui a daigné mourir pour toi. Que le Christ, fils du Dieu vivant, te place dans les bocages toujours verts de son paradis, et que le vrai pasteur te connaisse parmi ses brebis; qu'il t'absolve de tous tes péchés, et qu'il te place à sa droite dans le sort de ses élus. Que tu voies ton rédempteur face à face, et que, toujours présent devant elle, tu voies de tes yeux ravis la vérité dans son éclatante beauté. Enfin constitué dans les rangs des bienheureux, tu jouisses des douceurs de la contemplation divine dans les siècles des siècles. Amen. »

Si nous voulions, si nous pouvions être complets, il faudrait parler de l'office des morts qui suit naturellement l'Extrême-Onction; mais qui ne sait que cet office, une des plus belles productions du Moyen-Age et que l'on attribue à Maurice de Sully, évêque de Paris, qui jeta les fondements de

Notre-Dame, est un admirable poëme où les tristesses de la mort et les humiliations de la nature sont énergiquement relevées par les certitudes de la foi et suavement consolées par les promesses de l'espérance? D'ailleurs, comme nous devons nous hâter et nous restreindre, nous passons rapidement au triptyque de Van der Weyden et nous considérons la représentation vivante du sacrement de l'Extrême-Onction.

Nous sommes à l'église, à l'extrémité du collatéral de gauche, puisque nous sommes entrés par le collatéral de droite en nous dirigeant vers l'autel, en étudiant le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie et la Pénitence; en réservant pour les derniers l'Ordre et le Mariage, ici l'Extrême-Onction est le dernier sacrement. Le peintre, pour mettre de l'unité dans son œuvre, n'a voulu faire qu'une seule série de sacrements suivant les divers développements de la vie chrétienne. Nous sommes donc revenus à la sortie de l'église, à la sortie du temps qui nous introduit dans l'éternité. Ne soyons donc pas surpris que l'Extrême-Onction s'administre dans l'église; c'était généralement la coutume des Grecs, et chez les Latins on voit des exemples de se faire transporter à l'église pour recevoir les derniers sacrements; on abritait les malades dans les infirmeries et les catéchuménats. D'ailleurs, on le sait, les Hôtels-Dieu touchaient aux églises, s'abritaient sous les ailes de la cathédrale, et les malades souffraient, priaient, expiraient sous le même toit et près du tabernacle du doux Sauveur. De plus, ici, pour que tout soit plus saint et plus digne de la sainteté du lieu, c'est un prêtre qui reçoit l'Extrême-Onction. On sait que, dans l'administration de ce sacrement, les laïques reçoivent l'onction dans la paume de la main, tandis que les prêtres la reçoivent sur le dos de la main, car ils ont reçu une onction intérieure lorsqu'ils ont reçu le sacrement de l'Ordre. Le malade est dans un lit en bois léger au dossier délicatement sculpté; il est couché dans des draps blancs, appuyé sur deux oreillers qui le relèvent sur le traversin. Il a la tête enveloppée d'un linge, comme d'une serviette, la couverture est rouge. Le corps du malade est nu jusqu'à la poitrine pour mieux laisser faire les onctions. Le prêtre est en soutane d'un brun violet, en long surplis blanc transparent; son aumusse repliée sur le bras gauche est en peau d'un bleu très-clair avec des franges noirâtres. Sa tête grave et douce, aux cheveux courts, est coiffée d'une large calotte d'un violet noir; l'étole est jaune à reflets rouges (elle devrait être violette d'après les rubriques) et ornée de croix grecques. Dans la main gauche, le prêtre tient un chrismal en cuivre jaune d'une forme très-gracieuse; à la droite il tient la spatule de même métal; il fait l'onction sur la main droite du malade, sur le dos de la main, ce qui nous découvre un prêtre. Le servant est à genoux

devant le lit du malade, il est en soutane bleuâtre, en long surplis opaque, c'est un clerc d'une figure déjà sévère, la tête marquée d'une petite tonsure. De la main droite il tient un bassin de métal jaune où le prêtre devra mettre le coton qui aura essuyé les onctions et où il devra se purifier les mains; le clerc porte sur le bras le linge qui les doit essuyer; de la main gauche il soutient un peu la main du malade qui reçoit l'onction et tient entre le pouce et l'index une boule de coton blanc. De l'autre côté du malade, à la gauche, est une femme au visage émacié, aux yeux rouges, qui tient allumé un cierge de cire jaune et qui suit la cérémonie avec un poignant intérêt. C'est sans doute la sœur du malade : il est prêtre; elle lui ressemble de visage, elle l'assiste avec des larmes contenues et de tendres prières. Elle est coiffée de blanc et vêtue d'une robe verte. En arrière du servant une autre femme plus jeune assiste à la cérémonie; elle est coiffée de noir et vêtue de jaune, elle est accroupie sur ses talons; elle lit dans un manuscrit de parchemin, aux rubriques et lettres rouges; enfin un petit barbet blanc achève de nous rappeler que le compartiment de l'église est une chambre de malade et comme un prolongement du foyer domestique. Il y a du reste dans cette scène une sérénité calme, et dans les traits amaigris du malade et dans l'attitude résignée de la sœur une douce intensité d'espérance qui nous fait entrevoir la vie éternelle.

Il serait intéressant de rapprocher de cette représentation flamande du sacrement de l'Extrême-Onction les anciens usages et les rites divers de la vénérable antiquité. Nous ne pouvons que toucher en passant aux trésors d'archéologie liturgique de Dom Martène. Nous recueillons des anciens rituels que l'Extrême-Onction ne se donnait qu'aux adultes malades; elle se donnait avant le viatique : elle se répétait souvent pendant sept jours consécutifs; elle se donnait dans l'église, surtout aux moines et aux religieuses; le malade était à genoux ou assis, ce qui prouve qu'on n'attendait pas qu'il fût affaibli par la maladie et à l'extrémité pour lui conférer ce sacrement. Quatre vers tirés d'un codex de Saint-Martin de Tours nous rappellent quelques-uns de ces antiques usages concernant surtout l'âge et le temps où l'on pouvait recevoir ce sacrement :

Non nisi mense semel, aliquis communicet æger,
Hic idem solo non bis ungatur in anno,
Octo decemque tantum annos ungendus habebit,
Ordine claustrales alio potiuntur in ægris.

Nous avons dit que, dans l'Église d'Orient, souvent l'Extrême-Onction était donnée par plusieurs prêtres à la fois, ordinairement au nombre de sept; dans l'Église latine, cet usage, moins général, est cependant constaté dans plusieurs

rituels, dans des actes de la vie des saints, dans les statuts synodaux de plusieurs diocèses, entre autres des églises de Cahors, de Rodez, de Tulle [1].

Quant aux parties du corps à oindre de l'huile des infirmes, il y eut aussi une grande variété d'usages. Chacun des membres, et surtout chaque organe des sens était marqué de l'onction sainte, mais souvent toutes les parties du corps, et quelquefois le corps tout entier, recevaient les dernières onctions [2].

Les anciens rituels nous révèlent dans l'administration du sacrement de l'Extrême-Onction des particularités intéressantes que le rituel romain n'a pas conservées. Un ancien pontifical anglican, après que le prêtre a béni la maison avec des oraisons que nous récitons encore, nous montre le prêtre à genoux, incliné vers le malade, lui disant : « Pourquoi m'avez-vous appelé, mon frère? » Le malade répond : « Afin que vous daigniez me donner l'onction. » Alors le prêtre, brièvement et avec une grande douceur, doit l'instruire des dogmes divins : s'il est régulier, en lui disant : « Auparavant prépare-toi à une bonne confession, ensuite tu recevras la sainte onction. » S'il est séculier, il lui dira : « Dispose auparavant les affaires de ta maison, et si tu penses avoir dans la conscience de ton cœur quelque chose contre quelqu'un, pardonne avec

1. Debent in collatione hujus sacramenti plures esse sacerdotes, si potest commode fieri : et non debet unus ungere et alius orationem infundere, ne fiat divisio sacramenti; licet uno inungente et orante, alii postea statim orent; vel uno inungente et orante, possent quilibet inungere et orare. Sacerdos etiam solus cum clerico suo hoc sacramentum poterit conferre si non possunt alii sacerdotes adhiberi. (Statut. Synod. Tutelen. Cap. 17.)

2. Un pontifical de Cambrai porte : « Ungatur ægrotus in vertice, in fronte, in temporibus, in facie, in superciliis oculorum, in auribus deintus, in narium summitate, in labiis exterius, in gutture et collo inter scapulas, inter pectora, super manus de foris, in pedibus, in umbilico seu in loco ubi amplius dolor imminet. » Les statuts d'un monastère de religieuses gilbertines en Angleterre ajoutent : « Unctio quæ solet fieri circa umbilicum infirmorum, fiat in pectore sororum circa guttur, unctio gulæ in mento. » Enfin le codex de Saint-Martin de Tours nous donne en ces vers des indications precieuses :

Hunc non in capite si confirmatus inungas.
In confirmatis non frons sed tempora debent
Ungi, pontifices ungunt quia Chrismate frontes;
Hinc oculos, aures, nares, loca post labiorum,
Pectus, utrasque manus ungas, postremo pedesque.
Non ungas scapulas, quia mysterio caruerunt.
Presbyteri palmas non intus sed foris ungas :
Dicunt doctores quod eos non ungere fas sit,
Quos unxit præsul dum presbyterum faciebat.
Ungere non debes ægrum quem præsul inunxit.
Si faciet infirmus crisim, tunc cuncta laventur
Membra, quod inde lavas totum jaciatur in igne.
Si trahit ungendum dolor extremus, sine psalmis
Hunc ungas citius ut non moriatur inunctus.

indulgence afin qu'avec le secours de la clémence du Tout-Puissant, par cette onction, tu puisses recevoir la rémission de tes péchés. » Dans un rituel de Théodulphe, évêque d'Orléans, le prêtre, après avoir béni la maison, impose de la cendre bénite sur la tête et sur la poitrine du malade en forme de croix, disant : « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton visage jusqu'à ce que tu reviennes en la terre d'où tu as été pris : tu es poussière et tu retourneras en poussière. » Puis il fait les onctions au nombre de quinze, nombre symbolique des cinq sens multipliés par les trois personnes de la sainte Trinité.

Mais nous serions infini. Finissons par cette hymne que chantaient les prêtres après les onctions faites; nous la trouvons dans plusieurs ordos; son rhythme et sa facture indiquent une haute antiquité, certainement antérieure au Moyen-Âge. Il n'y a que l'Église pour chanter ainsi près du lit de souffrance de ses fidèles, exerçant sa puissance de guérison sur le corps et les âmes, et modulant le chant des divines espérances au milieu des défaillances de la mort.

« Christ, céleste médecin du Père, vrai médecin du salut des hommes, accorde ta puissante faveur aux prières du peuple fidèle.

« Nous te supplions pour ces malades que la contagion pernicieuse du mal travaille, afin que, dans ta compatissante bonté, tu relèves ceux qui sont abattus par la maladie.

« Toi, qui manifestais ta puissance en guérissant la belle-mère de Pierre malade de la fièvre, et le fils du prince et le serviteur du centurion,

« Sauve le corps et l'âme des infirmités, applique le remède aux causes de nos maux, afin que ce ne soit pas sans fruit que la douleur brûle nos corps.

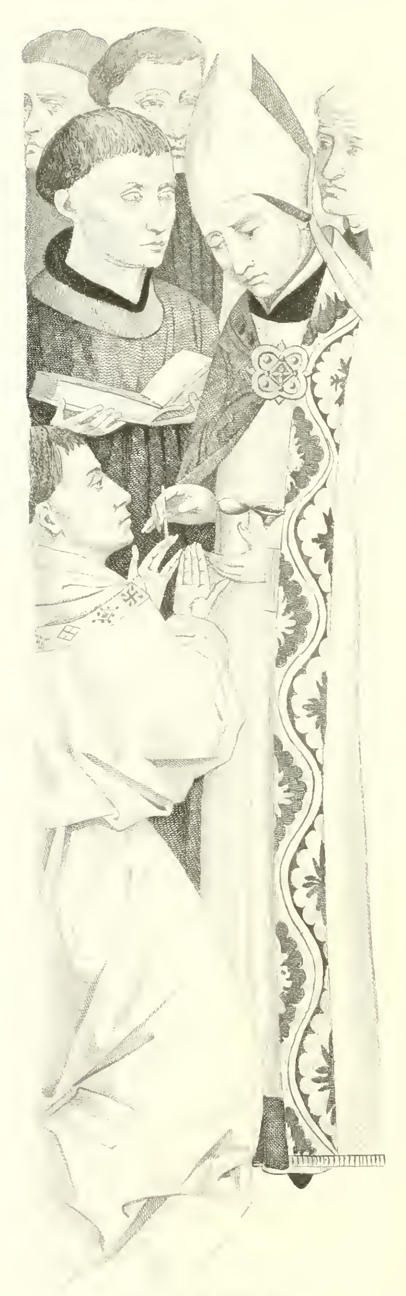
« Apporte la vigueur à ton peuple abattu, répands à flots le salut sur ce peuple, refaisant comme autrefois les malades avec leurs forces premières.

« Maintenant, ô notre Dieu, ému de nos larmes, guéris ceux pour lesquels nous te prions, afin que tous les malades sur leur couche sentent ta guérison.

« Que la violence mortelle du mal se retire, que toute attaque de la douleur se dissipe et que la vigueur désirée de la santé ranime les membres affaiblis.

« Mais pendant que leurs maux les torturent, qu'ils comptent au nombre des âmes éprouvées, et que par le fruit de leurs souffrances ils entrent au royaume des cieux.

« Gloire au Père, et au Fils engendré, et à vous, égal à l'un et à l'autre,



Esprit de l'auguste Divinité; toujours, à jamais : c'est le cri des cieux. — Amen [1]. »

L'ORDRE.

I.

L'homme est complet dans la restauration divine par les cinq sacrements que nous venons d'étudier. Le chrétien est né dans la justice, il est confirmé dans la grâce, il est nourri dans la charité, il est purifié dans la miséricorde, il est guéri dans l'onction de la joie et du salut; dès lors il peut entrer dans la vie éternelle; il est tout préparé pour les ineffables et magnifiques ardeurs de l'union intuitive; il entre comme de plain-pied dans les puissances et les révélations de l'adorable Trinité. Mais le chrétien n'est pas seulement individu; il est partie d'un tout, membre d'un corps social; et dès lors il a d'autres fonctions à remplir ou d'autres relations à porter avec les frères de la même famille et les membres de la même communauté, l'Église. Rappelons encore ici les paroles de saint Thomas : « Dans la vie du corps, l'homme doit attein-

1. Christe cœlestis medicina patris, — Verus humanæ medicus salutis, — Pro fidæ plebis precibus potenter — Pande favorem.

Hos et infirmos tibi supplicamus — Quos nocens pestis valetudo quassat — Ut pius morbis releves jacentes — Queis quatiuntur.

Qui potestate manifestus extans — Mox Petri socrum febribus jacentem, — Reguli prolem, puerumque salvans — Centurionis.

Corpus a morbis animamque, salva — Vulnerum causis adhibe medelam, — Ne sine fructu cruciatus urat — Corpora nostra.

Ferto languenti populo vigorem, — Efflue largam populo salutem, — Pristinis more solito reformans — Viribus ægros.

Jam, Deus noster, miserante fletu, — Pro quibus te nunc petimus medere — Ut tuam omnis recubans medelam — Sentiat æger.

Omnis impulsus perimens recedat, — Omnis incursus crucians liquescat, — Vigor optatæ faveat salutis — Membra dolentis.

Quo per illata mala dum teruntur, — Eruditorum numero decori — Compotes intrent, sociante fructu, — Regna polorum.

Gloria Patri, genitæque proli, — Et tibi compar utriusque semper — Spiritus almæ deitatis olim, — Sidera clament.

(Ex missali Romariense ante annum 600 scripto. — Dom Martène, etc.)

Nous trouvons ailleurs cette hymne modulée au singulier : « Nobis infirmum tibi » et qui se termine par cette triomphante doxologie : « Gloriam psallat chorus et resultet. — Gloriam dicat, canat et revolvat. — Nomine trino Deitatis olim — Sidera clament. »

dre une double perfection; la première quant à sa propre personne, la seconde par rapport à toute la communauté de la société dans laquelle il vit, car l'homme est naturellement un animal social. » Après avoir, comme nous l'avons déjà vu, développé lumineusement les moyens que donnent à l'homme les cinq premiers sacrements, le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie, la Pénitence et l'Extrême-Onction, pour atteindre sa perfection propre, individuelle, le grand docteur ajoute : « L'homme atteint la perfection par rapport à toute la communauté dont il fait partie de deux manières. La première, en recevant la puissance de gouverner la multitude et d'exercer les actes publics ; et à ce pouvoir, répond dans la vie spirituelle le sacrement de l'Ordre, selon cette parole de l'épître aux Hébreux, VII : « Que les prêtres offrent des victimes non-seulement pour eux, mais aussi pour tout le peuple. » La seconde, quant à la propagation naturelle : « ce qui se fait par le mariage, tant dans la vie corporelle que dans la vie spirituelle ; car ce n'est pas seulement un sacrement, mais encore un office de la nature [1]. »

L'Ordre est donc le premier sacrement nécessaire à la société chrétienne pour la régir et la gouverner. Ordre, ce mot dit tout : il exprime bien le pouvoir divin qui lie ensemble tous les membres de la communauté, les dispose en hiérarchie, tient à sa place chaque membre et meut tout le corps dans son orbite providentielle et vers la fin qu'il doit atteindre [2].

L'Ordre, en un sens, correspond à l'autorité dans la société civile : force d'attraction qui retient toutes les parties et les coordonne au centre, ciment providentiel qui unit l'un à l'autre tous les éléments qui composent l'édifice, séve puissante et force dominatrice qui anime un grand corps, le défend et le maintient, en fait un tout organisé, vivant et permanent. Mais la grandeur, la dignité, la nécessité de l'ordre comme sacrement se comprennent mieux par la grandeur, la dignité, la nécessité du sacerdoce qu'il institue : le sacer-

1. In vita autem corporali dupliciter aliquis perficitur : uno modo quantum ad personam propriam, alio modo per respectum ad totam communitatem societatis in qua vivit, quia homo naturaliter est animal sociale — ... Perficitur autem homo in ordine ad totam communitatem dupliciter : uno modo per hoc quod accipit potestatem regendi multitudinem et exercendi actus publicos ; et loco hujus in spirituali vita est sacramentum ordinis, secundum illud Hæbr. VII, quod sacerdotes hostiam offerunt non solum pro se, sed etiam pro populo. Secundo quantum ad naturalem propagationem ; quod fit per matrimonium tam in corporali quam in spirituali vita, eo quod sit non solum sacramentum sed naturæ officium. (Sum. Theol. 3ª part. quæst. LXV, art. 1.)

2. Est enim ordo, si propriam ejus vim et rationem accipiamus, dispositio superiorum et inferiorum rerum, quæ inter se ita aptata sunt, ut una ad alteram referatur. Cum itaque in hoc ministerio multi sint gradus, variæ functiones, omnia vero certa ratione distributa sint et collocata, recte et commode ordinis nomen ei impositum videtur. (Catech. Conc. Trid. X, 2.)

doce, institution la plus haute et la plus vénérable, reconnue et vénérée de tous les peuples, la plus sensiblement divine de toutes les institutions, visiblement révélée de Dieu pour l'honneur et la conservation de l'humanité. Le prêtre est en effet, partout et toujours, dans la religion la plus grossière et dans les cultes les plus dégénérés, l'interprète, l'envoyé, le confident de la Divinité, le médiateur, le sacrificateur et le pontife de l'humanité. On découvre ces idées et comme ces traits divins du sacerdoce épars dans l'antiquité. Plus la religion se rapproche de la source antique et révélée, plus le sacerdoce apparaît dans sa grandeur simple, austère et patriarcale; plus il se conforme à l'ordre de Melchisedech, « secundum ordinem Melchisedech, » ce prêtre type du prêtre antique et nouveau, cette noble et douce figure du prêtre éternel, unique, universel, Jésus-Christ.

Mettons ici, pour mieux exprimer ces idées, une belle page de Gerbet, ce prêtre et ce poëte dans un docteur et un évêque : « Toutes ces idées, flottantes dans l'univers, étaient les éléments encore imparfaits de ce caractère du prêtre que le catholicisme a réalisé et qui ne pouvait l'être qu'après que le Sauveur aurait réalisé lui-même extérieurement le sacrifice éternel. Le sacerdoce est constitué, comme dans la religion primitive, par les relations du prêtre avec le médiateur, relations bien plus sacrées et plus augustes depuis qu'elles ont pour objet immédiat non les victimes symboliques, mais la personne du Christ, à la fois prêtre et victime. La théologie définit le sacerdoce : les fonctions relatives au corps vrai du Christ et à son corps mystique qui est l'Église. Les divers degrés de sainteté des ordres inférieurs sont déterminés par leurs rapports plus ou moins directs avec l'eucharistie. La haute et inviolable perfection du célibat catholique tient principalement à la même cause. Les papes et les conciles n'ignoraient pas que l'état conjugal dénature l'union divine d'un pasteur avec son Église, ainsi que la paternité spirituelle, en plaçant ailleurs le centre de ses affections et de ses devoirs : le prêtre doit être prêtre tout entier. Mais quelque forte que soit cette raison, la pureté sacerdotale vient de plus haut ; toute la tradition nous en montre la source première dans le tabernacle. Aussi l'institution du célibat ecclésiastique, bien qu'elle n'ait pu se développer qu'avec le temps et qu'elle ait subi diverses modifications, est universelle dans son principe... Mais si le prêtre, associé à l'oblation du sacrifice suprême, doit s'élever par une virginité angélique au-dessus des autres hommes, il doit aussi s'abaisser au-dessous d'eux pour se charger de leurs misères, porter leurs croix, et, reproduisant en lui les traits souffrants de l'adorable victime aussi bien que l'image de son innocence, offrir avec l'encens de la prière l'ardent holocauste de la charité. Ce n'est pas

en vain qu'il monte à l'autel. L'immolation mystique dont il est le ministre lui commande l'immolation de lui-même; cette conséquence du dogme eucharistique, toute la tradition l'a tirée avec une inexprimable énergie. Je voudrais pouvoir rassembler ici les innombrables monuments de cette logique d'amour. Je ne puis qu'engager les préjugés ennemis à en prendre connaissance. Je jurerais qu'à cette vue, nul honnête homme, quelles que fussent ses erreurs, ne conserverait le triste courage de déclamer contre une foi si aimante; si elle n'entrait pas encore dans son cœur, il apprendrait du moins à la respecter. Est-ce qu'il n'y a pas du divin dans chaque bienfait? mais partout où le sacrifice cesse, l'homme reste et le prêtre s'évanouit... » (Gerbet, Dogme générateur, etc. Ch. VI).

Arrêtons-nous là. Cette page suffit pour nous faire comprendre l'excellence du sacerdoce catholique, pour nous découvrir à l'autel que sert le prêtre, au tabernacle qu'il adore, la source de cette dignité suréminente, et pour nous démontrer à la fois l'importance et la dignité du sacrement de l'Ordre. Ce sacrement est comme le prolongement visible sur la terre de l'incarnation du fils de Dieu. Le prêtre continue Jésus-Christ docteur : Celui qui vous écoute m'écoute... allez, enseignez toutes les nations; — Jésus-Christ rédempteur : Recevez le Saint-Esprit; les péchés seront remis à qui vous les remettrez; — Jésus-Christ médiateur : Tout ce que vous lierez sur la terre sera lié dans le ciel; — Jésus-Christ, prêtre selon l'ordre de Melchisedech : Faites cela en mémoire de moi. Le verbe de Dieu descendant sur la terre n'a pas pris la nature angélique, mais la nature des fils d'Abraham : « Nusquam enim angelos apprehendit, sed semen Abrahæ apprehendit. » C'est pourquoi il dut ressembler en toutes choses à ses frères, afin d'être miséricordieux et compatissant et fidèle pontife auprès de Dieu, et pour expier les péchés du peuple. (Hæbr. II, 16-17.) C'est pourquoi il dut choisir des hommes pour les revêtir de sa puissance, leur communiquer son onction pour en faire à sa place les ministres de la grâce et les dispensateurs des sacrements, pour continuer visiblement et efficacement son œuvre de rédemption sur la terre. Voilà l'Ordre.

L'Ordre est donc un sacrement institué par Jésus-Christ qui donne le pouvoir de remplir les fonctions ecclésiastiques et la grâce pour les exercer saintement. Ce sacrement confère un double pouvoir, un pouvoir purement sacerdotal, « potestas ordinis, » sur le corps de Jésus-Christ : pouvoir de le consacrer, de l'offrir, de l'immoler et de le distribuer aux fidèles; par là même, pouvoir d'administrer les autres sacrements, qui sont comme des écoulements du précieux sang répandu à l'autel; et un pouvoir de gouvernement, « potestas jurisdictionis, » sur le corps mystique de Jésus-Christ qui est l'Église; pouvoir de

gouverner le peuple chrétien, de lui donner des lois, une discipline, de le régir et diriger vers l'éternelle béatitude [1].

On voit ici combien ce mot : Ordre, ou ordination sacrée, convient à ce sacrement. C'est l'évêque possédant la plénitude du sacerdoce qui est le ministre de ce sacrement ; c'est lui qui ordonne et consacre le prêtre. Ce sacrement essentiellement hiérarchique se compose d'un groupe de ministères qui disposent et conduisent le candidat, le clerc, à l'autel pour y remplir les fonctions sacrées. Il y a donc sept ordres, comme sept degrés, après la tonsure cléricale qui est une première initiation à la vie ecclésiastique, jusqu'au sacerdoce. L'Église catholique a toujours distingué ces sept ordres de ministres pour le service de l'autel : quatre ordres appelés mineurs, parce qu'ils ne confèrent aucune consécration, et qui sont l'ordre de Portier, l'ordre de Lecteur, l'ordre d'Exorciste et l'ordre d'Acolyte ; et trois ordres majeurs ou sacrés qui sont l'ordre de Sous-Diacre, l'ordre de Diacre et l'ordre de Prêtre. La matière et la forme de ce sacrement, si plantureux pour ainsi dire et si surabondant, si ample et si riche, sont répandues dans les trois ordres majeurs ou sacrés et peuvent se résumer en l'ordre de la prêtrise, dans la consécration des mains, la porrection du calice et de la patène avec la matière du sacrifice, les paroles qui accompagnent les cérémonies, enfin et surtout l'imposition des mains de l'évêque, selon cette parole de saint Paul à Timothée : « Je t'avertis de ressusciter la grâce de Dieu qui est en toi par l'imposition de mes mains. » (II Timothée, I. 6.)

II.

Les cérémonies où se confère le sacrement de l'Ordre sont tellement abondantes dans l'auguste richesse de la liturgie romaine, que nous ne pouvons qu'en dire quelques mots sans même essayer de les abréger. Il faut lire cet admirable pontifical romain qui contient comme l'archéologie divine et la poésie sacrée des fonctions épiscopales. Les sept ordres sont précédés de la tonsure : c'est l'initiation cléricale. Le pontife la confère en coupant les cheveux au clerc (la tonsure doit le distinguer des séculiers) en disant ces paroles :

1. Ea autem duplex est : ordinis et jurisdictionis. Ordinis potestas ad verum Christi Domini corpus in sacrosancta Eucharistia refertur ; juridictionis vero potestas tota in Christi corpore mystico versatur : ad eam enim spectat Christianum populum gubernare et moderare et ad æternam beatitudinem dirigere. (Catech. Concil. Trid. X, 2.)

« Dominus pars hæreditatis meæ et calicis mei; tu es qui restitues hæreditatem meam mihi. » puis le pontife revêt le clerc du surplis avec ces paroles : « Induat te Dominus novum hominem, qui secundum Deum creatus est in justitia et sanctitate veritatis. » Dès lors les clercs tonsurés appartiennent à l'Église, ont part à ses priviléges. « Hodie de foro ecclesiæ facti estis et privilegia clericalia sortiti estis. » L'ordination des ordres mineurs doit se faire en certains temps, le matin, et peut se faire en dehors de la célébration de la messe. Le premier ordre mineur est celui de Portier : il se confère en faisant toucher au jeune clerc les clefs de l'Église avec ces paroles : « Sic agite quasi reddituri Deo rationem pro iis rebus quæ his clavibus recluduntur. » Le second ordre est celui de Lecteur : il se confère en présentant au clerc le livre qui contient la sainte Écriture, un évangéliaire ou un épistolier, avec ces paroles que prononce le pontife et qui nous font bien comprendre la fonction et les vertus du lecteur : « Accipite et estote verbi Dei relatores, habituri, etc. » Recevez et soyez des rapporteurs de la parole de Dieu; si vous remplissez fidèlement et utilement votre office, vous aurez une part avec ceux qui ont bien administré la parole de Dieu dès le commencement ». Les Exorcistes, qui forment le troisième ordre mineur, sont ordonnés par la tradition du livre où sont contenus les exorcismes avec ces paroles que le pontife leur adresse : « Accipite et commendate memoriæ, etc. » Recevez et confiez à votre mémoire et ayez le pouvoir d'imposer les mains sur les énergumènes, soit baptisés, soit catéchumènes. Les Acolytes, qui sont le quatrième ordre mineur, le plus rapproché de l'autel, qui portent les luminaires et présentent le vin et l'eau pour le divin sacrifice, sont ordonnés par la porrection d'un chandelier avec son cierge et ces paroles : « Recevez le chandelier avec le cierge et sachez que vous êtes attachés à l'Église pour allumer les luminaires au nom du Seigneur. » Puis on leur fait toucher une burette vide avec ces paroles : « Recevez la burette, pour présenter le vin et l'eau pour l'Eucharistie du sang du Christ, au nom du Seigneur. » L'ordination de chacun de ces ministères est précédée d'admonitions adressées aux jeunes clercs et pleines d'une gravité, d'une onction paternelles unies à la doctrine la plus élevée, au mysticisme le plus éclatant et le plus pieux. Elle est accompagnée et suivie de prières d'une grande beauté. Nous ne renouvellerons pas cette observation plus vraie et plus saisissante à mesure qu'on approche des ordres plus élevés.

Les ordres majeurs ou sacrés doivent être conférés pendant la messe. Le sous-diaconat est le premier des ordres sacrés. Quelques théologiens discutent pour savoir s'il fait partie intégrale du sacrement de l'Ordre : la pratique de l'Église ne permet guère d'en douter; et du moins si le caractère

ineffaçable du sacrement n'est pas imprimé dans l'âme du sous-diacre, sa vie est consacrée à l'autel par le vœu perpétuel de continence. Avant l'ordination du sous-diacre, tous les autres candidats aux ordres du diaconat et de la prêtrise se présentent devant le pontife avec les ordinands au sous-diaconat; et, tous ensemble, ils se prosternent sur le pavé du sanctuaire pendant que le pontife et toute l'assistance à genoux chantent ou récitent les litanies. A la fin de ces litanies, le pontife se lève, et, sur ces jeunes élus étendus à ses pieds, il fait trois fois le signe de la croix pour les bénir, les sanctifier et les consacrer. Après cette cérémonie grandiose et saisissante, les autres se retirent, et les ordinands seuls au sous-diaconat restent en présence du pontife. Il les ordonne en leur faisant toucher un calice vide avec la patène vide en leur disant ces mots : « Voyez de qui le ministère vous est confié; c'est pourquoi je vous avertis de vous conduire de telle sorte que vous puissiez plaire à Dieu. » Puis le pontife impose à chacun le vêtement sacré de son ordre. En posant l'amict sur la tête, il dit : « Reçois l'amict par lequel est désignée la correction de la voix; au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen. » En mettant le manipule au bras gauche il dit : « Reçois le manipule par lequel sont désignés les fruits des bonnes œuvres; au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen. » En le revêtant de la tunique il dit : « Que le Seigneur te revête de la tunique d'allégresse et du vêtement de joie; au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen. » Enfin, il leur fait toucher par la main droite le livre des épîtres en disant : « Recevez le livre des épîtres et ayez le pouvoir de les lire dans la sainte Église de Dieu, tant pour les vivants que pour les morts. »

La liturgie devient plus ample encore et plus solennelle pour l'ordination du diacre : il y a d'abord une demande publique de l'évêque à l'archidiacre, puis au clergé et au peuple chrétien, pour savoir si les candidats sont dignes de ce ministère. Après les prières, entre autres une magnifique préface, le pontife impose la main droite sur la tête de chaque ordinand avec ces mots : « Reçois le Saint-Esprit pour te donner la force de résister au diable et à ses tentations; au nom du Seigneur. » Ensuite il passe à chacun l'étole sur l'épaule gauche en disant : « Reçois l'étole blanche de la main de Dieu : remplis ton ministère, car Dieu est puissant pour t'augmenter la grâce; lui qui vit et règne dans les siècles des siècles. Amen. » Il le revêt ensuite de la dalmatique avec ces mots : « Que le Seigneur te revête de la robe du salut et du vêtement de la joie; au nom du Seigneur. Amen. » Enfin, il leur donne à tenir le livre des évangiles qu'ils doivent toucher et il leur dit : « Recevez le pouvoir de lire l'évangile dans l'Eglise de Dieu, tant pour les vivants que

pour les défunts; au nom du Seigneur. Amen. » Pour l'ordination des prêtres le pontife renouvelle son interrogation solennelle à l'archidiacre, au clergé, au peuple que l'Église intéresse dans la consécration de dignes ministres. Après avoir tour à tour harangué le peuple et les ordinands, le pontife seul, puis tous les autres prêtres de l'assistance, imposent leurs deux mains sur la tête de chacun des ordinands, sans rien dire. Après une préface où l'Église chante les grandeurs du sacerdoce, le pontife passe à chacun l'étole croisée sur la poitrine en disant : « Reçois le joug du Seigneur, car son joug est suave et son fardeau léger; » puis il lui impose la chasuble en disant : « Reçois le vêtement sacerdotal par lequel on entend la charité : car Dieu est puissant pour t'augmenter la charité et la perfection des œuvres. Amen. » Ensuite, au chant grave et doux de l'hymne enflammée « Veni Creator », le pontife consacre ces mains pures qui doivent toucher le corps du Seigneur; il les consacre en faisant avec l'huile des catéchumènes une croix dans ces deux mains juxtaposées, avec ces paroles : « Seigneur, daignez consacrer et sanctifier ces mains par cette onction et notre bénédiction. Amen. Afin que tout ce qu'elles béniront soit béni, et tout ce qu'elles consacreront soit consacré : au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Amen. » L'ordinand referme ses mains ointes qu'on lie d'une bandelette de lin pour que l'huile sainte ne s'écoule pas; et on lui fait toucher le calice où l'on a mis le vin et l'eau et la patène qui contient l'hostie, avec ces paroles : « Reçois le pouvoir d'offrir le sacrifice à Dieu et de célébrer des messes tant pour les vivants que pour les défunts; au nom du Seigneur. » Ainsi bénits, consacrés, sanctifiés, les jeunes prêtres continuent la messe avec le pontife, consacrent avec lui, communient de sa main, recevant, de cette main paternelle à jamais bénie, qui vient de les faire prêtres pour l'éternité, selon l'ordre de Melchisedech, l'adorable victime que leurs lèvres puissantes viennent de créer à l'autel, ensemble, de la même voix, du même cœur et du même sacerdoce. O mystère! ô tressaillement de joie sacerdotale! ô souvenir qui ne s'efface jamais! il n'est rien dans toute la liturgie de puissant, de pénétrant, d'implacablement doux et d'ineffablement divin comme ces cérémonies : les paroles des allocutions, les prières des impositions de mains, les onctions, les effusions surabondantes d'esprit, de lumière et d'amour. Il y a ensuite à la fin de la messe la récitation du symbole que les jeunes prêtres font debout devant l'autel et le pontife. Chacun d'eux reçoit alors le doux pouvoir d'absolution que le pontife lui communique avec l'imposition des mains et ces paroles : « Reçois le Saint-Esprit; les péchés seront remis à ceux à qui tu les remettras : ils seront retenus à ceux à qui tu les retiendras. » Enfin l'obédience que chacun des jeunes prêtres fait à genoux,

entre les mains du pontife dont il reçoit le baiser, avec ces douces paroles : « La paix du Seigneur soit toujours avec toi. »

Nous devrions parler maintenant de la consécration de l'évêque : cette fonction liturgique est d'autant plus admirable et ravissante, que l'épiscopat est la plénitude du sacerdoce et représente l'efflorescence divine du sacrement de l'Ordre, « super ipsum autem efflorebit sanctificatio mea. » Mais il faut se borner, s'arrêter et nous contenter d'indiquer le pontifical romain aux artistes chrétiens, comme une des plus belles sources d'inspiration et de poésie. Sous ces formules immortelles, dans les plis hiératiques de ces cérémonies pompeuses, ils découvriront des types innombrables d'incomparable beauté. Il nous faut brusquement dire en deux mots la scène du triptyque flamand. Cette scène, un peu réduite et écourtée par la perspective, nous représente ce moment de l'ordination où l'évêque consacre les mains de l'ordinand avec l'huile des catéchumènes. L'évêque, sans être bien âgé, porte un visage grave et sérieux ; il est tout entier à la grande œuvre qu'il opère ; il est coiffé d'une mitre blanche assez simple, vêtu d'une aube un peu courte, qui ressemble plutôt à l'un de ces longs surplis que nous avons vus à l'Extrême-Onction ; par-dessus, il est vêtu d'une chape d'or avec orfrois qui s'enlèvent en or sur un fond noir ; l'agrafe est un pectoral en or : la soutane est noire. Le pontife tient de la main gauche un chrismal en métal jaune ; de la droite, il fait l'onction dans les mains jointes de l'ordinand avec une spatule de même métal que le chrismal. Le clerc qui tient le pontifical ouvert auprès de l'évêque porte un vêtement rouge avec une fourrure autour du cou. L'ordinand à genoux aux pieds de l'évêque est vêtu d'une aube blanche très-ample ; il porte l'étole blanche avec des ornements alternativement bleus et rouges ; il est attentif, il paraît ému ; jeune, mais d'un profil arrêté. Autour de l'évêque, on distingue trois figures qui semblent plus âgées ; ce sont trois prêtres sans doute, le presbytérium qui accompagne l'évêque et qui a déjà imposé les mains avec lui sur cette tête élue et couronnée. La scène est calme et digne, mais ne peut donner une idée de la solennité saisissante que déploie une ordination : elle ne peut expliquer l'impression profonde qu'en emporte le spectateur, encore moins la transfiguration de lumière et d'amour qui envahit l'âme du jeune prêtre, cette âme qui vient de quitter la fraîche région de l'adolescence pour habiter les chaudes et vivifiantes régions du sacrement et de l'eucharistie. Ce mélange indéfinissable d'adolescence préservée et de vieillesse mystique dans la rayonnante jeunesse qui se consume et se renouvelle à l'autel ; ce poids et ce trésor que le jeune prêtre porte en tremblant et comme éperdu de tant de pouvoir et de tant de bonheur, tout cela transpire et trans-

luit, se fond, rayonne et monte sur l'autel et vers le ciel dans un jour d'ordination, et peut offrir à l'artiste, s'il est chrétien, de suaves révélations.

Comment pourrions-nous maintenant dire, même en quelques mots, l'archéologie du sacrement de l'Ordre? Dom Martène nous apprend que l'antiquité comptait neuf ordres ecclésiastiques, comme on compte neuf ordres parmi les anges : les évêques, les prêtres, les diacres, les sous-diacres, les acolythes, les exorcistes, les lecteurs, les portiers, les psalmistes ou chantres. Maintenant, comme nous l'avons dit, l'Église latine compte sept ordres, tandis que l'Église grecque n'en compte que cinq : les lecteurs, les sous-diacres, les diacres, les prêtres et les évêques. Autrefois tous les ordres étaient des ordres sacrés; l'Église aujourd'hui ne regarde comme sacrés, faisant partie intégrante du sacrement, que les trois derniers, au nombre desquels le sous-diaconat qui date du IIe ou du IIIe siècle de l'Église. On sait avec quelle sollicitude jalouse l'Église examinait les clercs avant de les admettre aux ordres : elle ne les faisait monter d'un ordre à l'autre que par intervalles ou par interstices; comment elle écartait des saints ordres les hérétiques, les schismatiques, les malades, les néophytes, les esclaves, les soldats, les membres de la curie, les gens sans lettres, difformes, bigames, illégitimes; avec quelle sagesse elle avait fixé l'âge où les ordres sacrés devaient être conférés : vingt-cinq ans pour le diaconat, trente ans pour la prêtrise. L'Église de nos jours a abaissé cette limite d'âge pour les diacres et les prêtres, mais à condition que la gravité pieuse des idées et des mœurs devance cette vieillesse mystique du presbytérat : « Senectus enim venerabilis est non diuturna neque annorum numero computata : cani autem sunt sensus hominis. » (Sap. IV, 8.) Nous ne rappellerons pas non plus l'antique et vénérable discipline de l'Église, faisant intervenir le choix du clergé, avec l'assentiment, sinon le choix, du peuple dans l'élection des clercs. On n'a qu'à se rappeler la forme des premières élections que nous rapportent les Actes des apôtres, et, comme vestige de cette antique discipline, l'admonition que le pontife adresse au clergé et au peuple avant de procéder à l'ordination du diacre et du prêtre [1].

Nous n'irons pas plus loin malgré le charme et l'abondance de la matière.

1. Quam in electione et ordinatione sacrorum ministrorum apostoli servaverunt formam, eamdem postmodum imitari studuit Ecclesia in promotione clericorum; ut nullum ad gradus ecclesiasticos promoveret qui non solum episcopi sed ipsius etiam cleri populique electione et suffragio designatus esset; ita nimirum Petrum in ordinatione Mathiæ in apostolum et in septem diaconorum electione ad plebem prius retulisse legimus, et sane id postulabat æquitatis ratio ut qui populis præponuntur ab ipsis suffragium saltem ac testimonium acciperent. (Dom Martène, De antiq. eccles. ritib. I, cap. VIII, art. 6.)



Nous avons parcouru les vingt-trois ordos ou rituels que le savant bénédictin a recueillis de toutes les Églises et de tous les rites pour l'ordination des clercs, des prêtres, des évêques, des métropolitains, des patriarches et même du souverain pontife. Il y a dans ces rites vénérables d'innombrables beautés. Mais le pontifical romain a choisi les plus belles allocutions, les plus magnifiques oraisons ; il les a insérées dans cet incomparable rituel de l'ordination avec les cérémonies et les prières qui lui sont propres et il en a fait le plus magnifique drame sacramentel, écrit en une langue noble, claire, lumineuse, chanté, récité, représenté avec une pompe, une harmonie, une majesté vraiment divines [1].

LE MARIAGE.

I.

Si la magistrature spirituelle chargée de gouverner la société chrétienne est un sacrement, l'union légitime des époux qui fonde et gouverne la famille chrétienne sera aussi un sacrement. Jésus-Christ est venu pour relever, restaurer et transfigurer tout l'homme; prendre les éléments de sa nature, les besoins de son cœur, les fonctions même de ses organes, pour les sanctifier et les pénétrer de vie surnaturelle par les sacrements. Le besoin du cœur de l'homme qui cherche un complément semblable à lui, « adjutorium simile sibi ; » le fonctionnement de cette grande loi, qui s'impose à l'espèce sans atteindre tous les individus, de croître et de se multiplier, « crescite et multiplicamini ; »

1. Comme singularité liturgique et archéologique, nous citons ces prières, très-belles du reste et d'une haute poésie mystique, pour tondre la barbe du clerc. — Benedictio ad barbam tondendam. — Oremus, dilectissimi, Deum patrem omnipotentem ut huic famulo suo N. quem ad juvenilem perducere dignatus est ætatem benedictionis suæ dona concedat : ut sicut exemplo beati Petri principis apostolorum ei exteriora pro Christi amore sunt attondenda juventutis auspicia : ita præcordiorum divellantur interiorum superflua, ac felicitatis æternæ percipiat incrementa, per eum qui unus in trinitate perfecta vivit et gloriatur Deus, per immortalia sæcula sæculorum. Amen.

Dum tondetur dicatur a tondente : — Accipe N. personam S. Petri apostoli quam perferas ante conspectum Dei viventis in sæcula sæculorum. Amen.

Dum tondes eum, dicas Antiphonam hanc : Hic accipiet benedictionem a Domino et misericordiam à Deo salutari suo; quia hæc est generatio quærentium Dominum.

Psalm. Domini est terra, etc.

Suivent d'autres oraisons qui ne sont ni sans grâce ni sans doctrine. C'est ainsi que l'Église sait relever et transfigurer les moindres choses; elle répand autour d'elle la rosée de lumière et de poésie avec une abondance incomparable : « Fons aquæ salientis in vitam æternam. »

enfin l'établissement, la conservation de la famille comme base sociale des peuples et ministère communiqué de la paternité divine, tout cela vient se résumer, se relever et se rattacher à Dieu par un sacrement : le Mariage. Ce sacrement est le complément des autres ; non-seulement il entretient la société chrétienne, mais il fournit des sujets aux autres sacrements : il continue la création, et Dieu, par son moyen, envoie les âmes sur la terre participer aux bienfaits de la rédemption, renouveler les générations successives de son Église et grossir les rangs de ses élus. De plus il est, selon saint Paul, comme la reproduction symbolique de l'union de Jésus-Christ et de l'Église : « Sacramentum hoc magnum est, ego autem dico in Christo et in Ecclesia. » (Ephes. v, 32.)

Le Mariage se définit : un sacrement institué par Notre-Seigneur Jésus-Christ pour sanctifier l'union légitime de l'homme et de la femme contractée entre personnes légitimes et constituant une communauté de vie inséparable ; « Ita vero et communi theologorum sententia definitur : matrimonium est viri et mulieris maritalis conjunctio inter legitimas personas, individuam vitæ consuetudinem retinens. » (Catech. Conc. Trid. XI, 1.) Du reste, les noms latins nous expriment tout à la fois les fonctions, les obligations et les grandeurs du mariage chrétien; « matrimonium » indique plus spécialement la fin naturelle du mariage et la fonction principale de la mère qui est de donner des enfants; « conjugium » indique l'union de l'époux et de l'épouse portant le même joug qui les unit et les soutient; « nuptiæ » indique plus spécialement le voile de pudeur qui couvre la fiancée et la position subordonnée de l'épouse sous l'autorité de son époux qui est sa tête, tandis qu'elle est son cœur. « Mulieres viris suis subditæ sint sicut Domino : quoniam vir caput est mulieris, sicut Christus caput est Ecclesiæ, ipse salvator corporis ejus. » (Ephes. v, 22-23.)

Le mariage est donc l'union librement consentie de deux personnes, homme et femme, pour former une société individuelle en vue de fonder une famille et de procréer des enfants. Le sacrement suppose le contrat, le sacrement est le contrat même, élevé de l'ordre naturel à l'ordre surnaturel. Le mariage est la première institution de Dieu; il est écrit aux deux premiers chapitres de la Genèse : « Dieu créa l'homme à son image; il le créa à l'image de Dieu, et il les créa mâle et femelle; et Dieu les bénit et il dit : Croissez et multipliez... Et le Seigneur Dieu dit : Il n'est pas bon que l'homme soit seul, faisons lui un aide semblable à lui... Et Adam appela de leurs noms tous les êtres vivants et tous les oiseaux du ciel et toutes les bêtes de la terre ; mais il ne se trouvait point pour Adam un aide semblable à lui. Le Seigneur Dieu envoya donc à Adam un profond sommeil et, pendant qu'il dormait, il

prit une de ses côtes et mit de la chair à sa place. Et le Seigneur Dieu, de la côte qu'il venait d'enlever à Adam, façonna la femme et la présenta à Adam. Et Adam s'écria : Voici maintenant l'os de mes os, et la chair de ma chair : celle-ci s'appellera « Virago » d'un nom pris du nom de l'homme parce qu'elle a été tirée de l'homme. C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à son épouse, et ils seront deux en une chair. » (Gen. I, 27; II, 18, 20, etc.) Voilà dans cette page magnifique l'institution du mariage : deux âmes en une chair; société naturelle divinement instituée, société de deux, mâle et femelle, qui se complètent et s'entr'aident pour réaliser sur la terre la paternité divine; société indissoluble que par la mort; unité infrangible, car les deux sexes sont d'abord en Adam qui reçoit la bénédiction de la fécondité et qui donne de la chair pour édifier son aide et sa compagne; unité indissoluble, car ce que Dieu a uni, l'homme ne le peut et ne le doit séparer.

Telle est la magnifique, profonde et mystérieuse institution du mariage. Elle est divine : nulle puissance humaine n'y peut rien changer. Mais, dans la suite des temps, la dureté du cœur et la violence des passions forcèrent pour ainsi dire le Seigneur à dégrader son œuvre pour la sauver; et la loi de Moïse permit le divorce. Mais aussitôt que Jésus-Christ, le restaurateur universel, est venu sur la terre, il a rétabli le mariage dans son unité sainte et inviolable. Écoutons l'Évangile après la Genèse; l'Évangile, parole du Dieu fait homme, nous donnant l'écho vivant de la parole du Seigneur, Dieu créateur. « Et les Pharisiens s'approchèrent de lui pour le tenter, disant : Est-il permis à l'homme de renvoyer sa femme pour quelque cause que ce soit? Et Jésus répondant leur dit : Vous n'avez pas lu que Celui qui a fait l'homme au commencement les a faits mâle et femelle et a dit : C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à son épouse, et ils seront deux en une chair; c'est pourquoi ils ne sont pas deux, mais une chair : or donc ce que Dieu a uni, que l'homme ne le sépare pas. Ils lui dirent : Pourquoi Moïse a-t-il réglé de lui donner un billet de divorce et de la renvoyer? Il leur dit : Parce que Moïse, à cause de la dureté de votre cœur, vous a permis de renvoyer vos épouses. Mais au commencement il n'en fut pas ainsi. » (Matth. XIX, 3-8.) Ainsi Jésus, le Dieu fait homme, ramène à sa pureté première l'institution du mariage; il la bénit en assistant aux noces de Cana, qui furent comme une première consécration des éléments qui devaient concourir au sacrement. Enfin, pour restaurer à jamais cette institution, pour la sanctifier et la diviniser, il en fit un sacrement. Désormais, cette institution est sainte, élevée au-dessus des atteintes et des accidents de

l'homme, en dehors et au-dessus de la juridiction des lois civiles. C'est l'Église seule qui a juridiction sur le mariage, car le dépôt des sacrements lui a été confié. L'Église, sans pouvoir changer aucun des éléments constitutifs du mariage, pas plus qu'aucun des éléments essentiels des autres sacrements déterminés par Jésus-Christ seul, l'Église seule a le droit de déterminer les conditions, de régler les lois, de poser les empêchements et de donner les dispenses pour la validité du lien conjugal qui se confond désormais avec le sacrement. C'est ce qu'explique très-clairement et définitivement le pape Pie IX dans sa lettre du 19 septembre 1852 au roi de Sardaigne, et que tous les gouvernements modernes plus ou moins entêtés de césarisme ne devraient pas oublier :

« C'est un dogme de foi que le mariage a été élevé par Jésus-Christ, notre Seigneur, à la dignité de sacrement; et c'est un point de la doctrine de l'Église catholique que le sacrement n'est pas une qualité accidentelle surajoutée au contrat, mais qu'il est de l'essence même du mariage, de telle sorte que l'union conjugale entre des chrétiens n'est légitime que dans le mariage, sacrement sans lequel il n'y a qu'un pur concubinage.

« Une loi civile qui, supposant le sacrement divisible du contrat de mariage pour des catholiques, prétend en régler la validité, contredit la doctrine de l'Église, usurpe ses droits inaliénables, et, dans la pratique, met sur le même rang le concubinage et le sacrement du mariage, en les sanctionnant l'un et l'autre comme également légitimes...

« Que César, gardant ce qui est à César, laisse à l'Église ce qui est à l'Église ; il n'y a pas d'autre moyen de conciliation. Que le pouvoir civil dispose des effets civils qui dérivent du mariage, mais qu'il laisse l'Église régler la validité du mariage entre chrétiens; que la loi civile prenne pour point de départ la validité ou l'invalidité du mariage comme l'Église les détermine, et partant de ce fait, qu'elle ne peut pas le constituer (cela est hors de sa sphère), qu'elle en règle les effets civils [1]. »

1. E domma di fide essere stato il matrimonio da Gesu Cristo nostro signore elevato alla dignita di sacramento, ed é dottrina della chiesa cattolica che il sacramento non è una qualita accidentale aggiunta al contratto, ma è di essenza al matrimonio stello, cosicché la unioneconiugale tra i Cristiani non è legittima se non nel matrimonio sacramento fuori del quale non vi-che un pretto concubinato.

Una legge civile che, supponendo divisibile per cattolici il sacramento dal contratto di matrimonio, pretenda di regolarne la validità, contraddice alla dottrina della chiesa, invade i diritti inalienabili della medesima, praticamente porifica il concubinato al sacramento del matrimonio sanzionando legittino l'uno come l'altro...

Non vi è per tanto altro mezzo di conciliazione che ritenendo Cesare quelle che è suo, lasci

Sans doute, nous savons bien que le sacrement n'a pas tout absorbé dans le mariage; nous savons et nous disons avec saint Thomas qu'il y a là un office de la nature, un office de société, dès lors un contrat naturel et un établissement civil qui dépendent et du droit naturel et du droit civil. Mais nous savons et nous affirmons avec l'Église catholique que, dans le mariage, le sacrement est le principal, un élément divin qui, tout en élevant le mariage dans une sphère supérieure toute surnaturelle, a dû l'enlever et le dérober par sa substance de lien, de contrat, de communauté, au pouvoir, à l'action, aux dispositions des lois humaines. « Matrimonium in quantum est officium naturæ, statuitur de jure naturali, in quantum est officium communitatis statuitur jure civili; in quamtum est sacramentum statuitur jure divino. » (S. Th. IV Sentent. dist. XXXIV, Q. I, art. 1.)

La parole de saint Paul nous fera mieux comprendre la grandeur du mariage et son élévation à la dignité de sacrement : « Que les femmes soient soumises à leurs maris comme au Seigneur, car l'homme est la tête de la femme, comme le Christ est la tête de l'Église : et lui le sauveur de son corps. Mais comme l'Église est soumise au Christ, ainsi les femmes seront soumises à leurs maris en toutes choses. Maris, aimez vos épouses comme le Christ a aimé l'Église et s'est livré lui-même pour elle; afin de la sanctifier, la purifiant par l'ablution de l'eau dans la vertu de vie; afin de se produire à lui-même une église glorieuse, n'ayant ni tache, ni ride d'aucune sorte, afin qu'elle soit sainte et immaculée. Ainsi les maris doivent aimer leurs épouses comme leurs corps; qui aime son épouse s'aime soi-même. Jamais personne en effet n'a haï sa chair, mais il la nourrit et l'entretient comme le Christ fait de l'Église; car nous sommes les membres de son corps, nous sommes de sa chair et de ses os. C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et il s'attachera à son épouse, et ils seront deux en une chair. Ce sacrement est grand : mais je le dis, dans le Christ et dans l'Église. » (Ephes. v, 22-32.)

Telle est la grandeur du mariage : il est une réalité naturelle, un symbole sacré se résumant en un sacrement. L'essence du mariage, c'est donc l'union de deux en une chair; c'est donc le concours de deux volontés qui se rencontrent, se donnent l'une à l'autre, et rendent leur union indissoluble en l'enfermant dans une chair sous l'œil et la bénédiction de Dieu. Dès lors le

alla chiesa quello che ad essa appartiene. Il potore civile disponga pure degli effetti civili che derivano delle nozze, ma lasci alla chiesa il regolorne la validità fra i Cristiani; la legge civile prenda la masse della validita ad invalidita del matrimonio, come sara della chiesa determinata, e partendo da questo fatto, che è fuori della sua sfera il costituirlo, disponga allora degli effetti civili.

contrat est la matière du sacrement de Mariage. La grâce sacramentelle peut descendre, doit être comme appelée et sollicitée par les deux volontés qui s'unissent et qui l'implorent comme un lien sacré qui ne leur permettra plus de se séparer, comme un ciment spirituel qui doit rendre leur société indissoluble. Dès lors il faut que ce contrat soit sérieux, actuel, se forme dans la conscience et s'exprime dans la sincérité; il faut que cette union de deux volontés qui se lient et se soumettent l'une à l'autre soit à la fois intérieure et extérieure; que les deux âmes se communiquent par leur corps et se donnent sans se tromper le témoignage extérieur de leur volonté, de leur pensée et de leur amour. Dès lors et comme conséquence le sacrement est ici complet lorsque le contrat est formé : l'union de volonté des personnes est la matière, l'expression et l'acceptation de cette union est la forme : les contractants, les époux sont le ministre du sacrement. Mais l'Église impose la présence du prêtre comme témoin essentiel, et la bénédiction nuptiale comme le signe extérieur de la consécration sacramentelle. Tel est le résumé des enseignements de la Théologie sur cette grande matière où les docteurs se sont exercés, où les gouvernements se sont ingérés, où l'Église a toujours maintenu ses droits divins et sauvegardé la liberté des consciences, l'indissolubilité des contrats et la sainteté du mariage chrétien.

II.

Le cérémonial liturgique du mariage est très-simple. Dans le rituel romain, l'homme et la femme se présentent à l'église devant le prêtre, qui doit être leur propre pasteur ou un prêtre délégué par lui. Ils se présentent accompagnés de deux ou trois témoins, car les mariages clandestins, sans la présence du prêtre et de témoins, sont déclarés nuls en pays catholique par le concile de Trente. Le prêtre est en surplis et en étole blanche; il interroge l'homme, puis la femme, en leur demandant s'ils veulent prendre pour époux et pour épouse la personne présente selon le rite de notre sainte mère l'Église. Après que la réponse affirmative a été donnée, d'une manière claire, précise, par parole ou par signe, le prêtre ordonne aux deux contractants de se donner la main droite et il dit : « Je vous unis en mariage au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Ainsi soit-il. » La rubrique ajoute qu'il peut se servir de ces paroles ou d'autres semblables selon la coutume de la province. Ensuite il asperge d'eau bénite les deux époux, puis il bénit l'anneau disant :

« Notre aide est au nom du Seigneur qui a fait le ciel et la terre. — Seigneur, écoutez ma prière et que mon cri vienne vers vous. — Le Seigneur soit avec vous et avec votre esprit. — Prions : Bénissez, Seigneur, cet anneau que nous bénissons en votre nom, afin que celle qui le portera, gardant à son époux une entière fidélité, demeure dans la paix et votre volonté, et vive toujours dans une charité mutuelle. Amen. » Ensuite le prêtre asperge l'anneau d'eau bénite, et l'époux, l'ayant reçu de la main du prêtre, le met au doigt annulaire de la main gauche de l'épouse, pendant que le prêtre dit, en faisant de la main sur l'épouse le signe de la croix : « Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen. »

Ensuite il ajoute : « Confirmez, mon Dieu, ce que vous avez opéré en nous, depuis votre saint temple qui est à Jérusalem. — Seigneur, ayez pitié de nous. Christ, ayez pitié de nous. Seigneur, ayez pitié de nous. — Notre Père, etc... et ne nous laissez pas succomber à la tentation, mais délivrez-nous du mal. — Sauvez vos serviteurs, mon Dieu, qui espèrent en vous. — Envoyez-leur, Seigneur, un secours de votre sanctuaire, et, de Sion, protégez-les. — Soyez pour eux, Seigneur, une tour fortifiée, devant la face de l'ennemi. — Seigneur, écoutez ma prière et que mon cri vienne jusqu'à vous. — Le Seigneur soit avec vous et avec votre esprit. — Prions : Regardez, nous vous en prions, Seigneur, sur ces serviteurs qui sont vôtres, et soyez présent, dans votre bonté, à cette union que vous avez instituée et ordonnée pour la propagation du genre humain, afin que, s'unissant sous votre nom, ils soient conservés par votre secours. Amen. »

Après cela, d'ordinaire, le prêtre dit la messe pour les époux : et si le rite le permet, il dit la messe votive « pro sponso et sponsa. » C'est pendant cette messe que les noces sont bénites, ce que le rituel appelle proprement « benedictio nuptiarum. » Cette messe spéciale pour les noces, où se lit le chapitre v de l'épître aux Éphésiens que nous avons citée, et se récite le passage de l'Évangile selon saint Matthieu, xix, où Jésus-Christ rappelle et ramène le mariage à son institution primitive ; cette messe a deux oraisons particulières très-belles et très-touchantes. Après le Pater, le prêtre, se retournant du côté de l'épître vers les deux époux agenouillés, dit sur eux les deux oraisons : « Soyez propice, Seigneur, à nos supplications et soyez présent dans votre bonté à cette union que vous avez instituée pour la propagation du genre humain : afin que cette union dont vous êtes l'auteur se conserve par votre secours. Par N.-S. Jésus-Christ. — Prions : O Dieu, qui par la vertu de votre puissance avez tout créé de rien ; qui, ayant disposé les commencements de l'univers pour l'homme à l'image de Dieu, avez formé la femme comme

un aide inséparable, de telle sorte que vous avez donné pour principe au corps de la femme la chair de l'homme, nous apprenant que ce qu'il vous avait plu d'instituer en eux, il ne serait jamais permis de le disjoindre; ô Dieu qui avez consacré l'union conjugale par un si excellent mystère, que vous avez préfiguré le sacrement du Christ et de l'Église dans l'alliance des noces : Dieu, par qui la femme est unie à l'homme et cette société primitivement ordonnée a été enrichie d'une bénédiction qui seule n'a pas été détruite par la peine du péché originel, ni par la sentence du déluge; jetez un regard de propitiation sur cette servante qui est vôtre, qui, devant être unie à la destinée de son époux, demande la force de votre protection : qu'il y ait en elle le joug de la dilection et de la paix; fidèle et chaste, qu'elle se marie dans le Christ; et qu'elle soit constamment l'imitatrice des saintes femmes : qu'elle soit aimable avec son époux comme Rachel, sage comme Rebecca, fidèle en sa longue vie comme Sara; que l'auteur de la prévarication ne revendique rien de ses actes; qu'elle demeure liée par la foi et par les commandements; soumise au lit conjugal, qu'elle fuie les libertés immodestes : qu'elle protége sa faiblesse par la force de la discipline : qu'elle soit grave par la modestie, vénérable par la pudeur, instruite des célestes doctrines; qu'elle soit féconde en enfants; qu'elle soit éprouvée et innocente; et qu'elle parvienne au repos des bienheureux et aux royaumes célestes; et que tous les deux voient les enfants de leurs enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération et parviennent à une désirable vieillesse. Par le même Seigneur, etc. »

Cette belle prière s'adresse surtout à la femme : l'épouse, en effet, a besoin d'une bénédiction particulière, d'une bénédiction plus abondante pour accomplir ses devoirs d'épouse et de mère. Le mariage est surtout la charge, l'office et le fardeau de la mère, « matris munium; » c'est pour cela que l'Église a des enseignements plus précis, des exhortations plus puissantes, des grâces et des bénédictions plus abondantes pour le vase fragile de l'épouse et de la mère qui doit contenir tout le bonheur de l'époux, toute la vie des enfants, tout le bonheur de la famille et toute l'espérance de la société.

Enfin, après avoir dit la post-communion, après s'être retourné vers le peuple pour dire : « Benedicamus Domino, » le prêtre dit encore cette oraison pour les époux : « Que le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob soit avec vous, et lui-même qu'il accomplisse sa bénédiction en vous, afin que vous voyiez les fils de vos fils jusqu'à la troisième et quatrième génération : et ensuite que vous ayez enfin la vie éternelle, aidés par Notre-Seigneur Jésus-Christ qui, avec le Père et le Saint-Esprit, vit et règne en Dieu pendant tous les siècles des siècles. Amen. » Et le prêtre les asperge d'eau bénite.

Telle est la bénédiction nuptiale avec la messe qui la suit et la complète. Regardons maintenant au triptyque de Van der Weyden ; nous sommes au moment où le prêtre, après avoir demandé le consentement mutuel des deux époux, leur fait joindre la main droite en prononçant les paroles solennelles : « Ego conjungo vos. » Les deux époux placés en face l'un de l'autre, l'époux, le regard ferme et droit, l'épouse, le regard modeste et baissé, ont uni leur main droite, et le prêtre (c'est sans doute une coutume flamande), pour mieux figurer l'indissoluble union de ce contrat sacramentel, entoure leurs mains unies des replis de son étole. C'est le moment du sacrement, et tous les acteurs de cette scène auguste paraissent pénétrés de la sainte gravité de l'action. Le prêtre, âgé, le visage mélancolique et grave (il a sans doute baptisé les deux enfants qu'il unit maintenant), est vêtu d'une soutane bleue, d'un long surplis, d'une étole jaune ornée de croix et d'ornements relevés en noir; il est coiffé d'une large calotte d'un violet foncé. Le marié, la figure sans barbe, le visage mâle et doux, porte une tunique rouge bordée de fourrures, le chaperon également rouge rejeté sur l'épaule ; les bas-de-chausses sont noirs, et les pieds chaussés de poulaines assez accentuées reposent sur d'épaisses semelles jaunes ou des patins; les cheveux sont tressés, coupés courts ou peu crépus; c'est une physionomie de caractère. La mariée, jeune, blonde, gracieuse et charmante de figure, d'attitude et de modestie; sa robe est rouge à revers blancs coupés de petites bandes bleues; sa ceinture est verte; par-dessus ses cheveux d'un blond d'or un peu flottants sur ses épaules, elle est couronnée d'un diadème en joaillerie à pierres bleues et rouges, surmontées de fleurons en perles. Cette couronne donne à la mariée l'air d'une jeune reine; remplacée de nos jours et dans nos pays par une couronne de fleurs plus éphémères, cette couronne était bénite, et nous trouvons dans les anciens textes liturgiques les prières de cette bénédiction et du couronnement de l'épouse. Le père et la mère assistent au mariage de leur fille; le père est en noir, coiffé de son chaperon; la mère, blonde comme sa fille, porte une coiffure blanche et une robe bleue; elle paraît bien jeune pour une mère, à moins qu'elle ne soit la sœur ou la compagne de la mariée. Enfin, notons aussi l'enfant qui contient les longs plis de la robe de l'épouse, vêtu de bleu et chaussé de noir.

Nous devons rappeler, mais en peu de mots, les anciens usages et les rites antiques du mariage chrétien. Dès le IVe siècle, l'Église réglait les empêchements canoniques; elle permettait, mais avec peine, les secondes noces. « Non prohibemus secundas nuptias, sed non probamus sæpe repetitas, » comme dit saint Ambroise. Les veuves ne pouvaient se marier qu'après une

année de veuvage; et on ne leur donnait pas la bénédiction nuptiale solennelle; il y avait même des pénitences publiques et canoniques imposées pour les secondes noces. Le mariage devait se contracter dans l'église, le jour et spécialement le matin à la messe; mais on ne pouvait le contracter en temps de pénitence ni à certains jours de jeûne. Cette antique discipline est encore de nos jours en vigueur. Avant le mariage se célébraient les fiançailles, promesse solennelle d'un futur mariage échangée à l'église et devant le prêtre. Comme arrhes du futur mariage, le fiancé donnait à la fiancée l'anneau que Tertullien appelle « annulus pronubus ». — « Denique dato sponsæ annulo, porrigit osculum, præbet calceamentum, celebrat sponsalium diem festum. » (Grég. Tur. De vitis Patrum, xx.) Pendant la bénédiction nuptiale qui se chantait, « dum cantaretur benedictio, » on étendait sur les époux un voile de pourpre que saint Ambroise appelle « flammeum nuptiale ». Puis on imposait sur leurs têtes des couronnes qui se conservaient dans l'église pour cet usage, et que les époux emportaient après la bénédiction nuptiale. Nous trouvons dans un vieux rituel de Reims (1585) une autre coutume qui s'est conservée jusqu'à la Révolution. Le prêtre avant de bénir l'anneau demande treize deniers[1]; ensuite ayant demandé et obtenu le consentement des deux parties, l'époux prend l'anneau et trois deniers (les dix autres sont réservés au prêtre) et, par la main du prêtre, il place l'anneau au quatrième doigt de la main gauche de l'épouse, disant après le prêtre : « N. de cet anneau, je vous épouse, » en le mettant sur le pouce et l'index; puis : « et de mon corps je vous honore, » en le mettant sur le médium et l'annulaire; et, plaçant les trois deniers dans la main droite ou dans la bourse de l'épouse, il ajoute : « et de mes biens je vous doue. » (Dom Martène. De Antiq. eccl. rit. I, cap. IX, art. 3.) Enfin rappelons la sage et pieuse intervention de l'Église pour régler la continence des époux : intervention salutaire qui sauvegardait les sources de la vie et la chasteté des époux en préservant les familles et les races. On sait comment de faux savants ont sottement confondu ces préceptes de continence imposés aux époux, avec d'autres droits féodaux qu'ils ont aussi mal compris, et dont ils ont fait, avec autant d'ineptie que de méchanceté, le « droit du seigneur ».

Voici maintenant un ancien rituel du VIIIe siècle dont nous traduisons la rubrique. Tout d'abord le prêtre viendra à la porte de l'église, vêtu de l'aube et de l'étole, avec l'eau bénite. Après avoir fait l'aspersion, il interrogera

1. Ces deniers étaient frappés pour cet usage; ils portaient sur une face deux fleurs de lis, et en exergue : denier tournois; sur l'autre face, une croix, et en exergue : pour épouser. On remplaçait souvent ces deniers par des pièces de monnaie ordinaire.

prudemment les contractants pour savoir s'ils veulent s'unir légalement et il demandera s'ils ne sont pas parents; il leur apprendra comment ils doivent vivre ensemble dans la loi de Dieu; ensuite il fera consentir les parents à livrer l'épouse selon la coutume et l'époux à marquer la dot, à lire les conditions à haute voix et à donner librement la dot à son épouse. Ayant ensuite béni l'anneau au nom de la sainte Trinité, le prêtre fera épouser l'épouse par la main droite et l'honorer d'or et d'argent comme le pourra l'époux, afin qu'il fasse là la bénédiction qui est contenue dans les livres. Lorqu'elle est finie on entrera dans l'église et on commencera la messe. Or l'époux et l'épouse, tenant des chandelles allumées dans les mains, entendront la messe et donneront l'offertoire; et avant que la paix du Seigneur soit donnée devant l'autel, sous le poêle (sub pallio) ou sous tout autre voile selon la coutume, il les bénira. Enfin l'époux recevra la paix du prêtre et la portera lui-même à son épouse. Dans un rituel d'Amiens, nous trouvons les naïves formules en langue vulgaire dont se servait le prêtre pour annoncer le mariage et demander le consentement des époux, devant la porte de l'église où se célébrait le mariage. « Bonnes gens, nous sommes en assemblée pour faire le mariage de N. et de N. dont avons fait les bans en sainte église le premier, le second et le tiers, et nous faisons le quart d'abondance. Pourquoy s'il y a nul ou nulle qui y sçache aucun empeschement, par quoy le mariage ne puisse être bon et loyal, si le die présentement si haut que on l'oye sur peine d'excommunication. — R. Nous n'y savons que bien. — Or dénonchons pour excommunier tous ceux et toutes celles qui dorsennavant y mettront contredit ni empeschement. » Après leur avoir demandé leurs noms, le prêtre dit : « Jean, voulez-vous cette femme qui a nom Marie par nom de baptême à femme et à espouse? — Sire, ouy. — Marie, voulez-vous cet homme qui a nom Jean par nom de baptême à mary et à époux? — Sire, ouy. — Jean, je vous donne Marie; Marie, je vous donne Jean. » « Et debet sacerdos manus viri et mulieris simul jungere, dicendo : In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti. Amen. — Postea debent jurare. » — Puis vient la bénédiction de l'anneau.

Nous trouvons dans un antique ordo du VIe siècle une messe de mariage fort belle d'où nous tirons cette préface : « Vraiment il est digne et juste, équitable et salutaire de vous rendre grâce, à vous qui avez noué les alliances des noces au joug plein de douceur de la concorde, et par un lien de paix indissoluble, afin qu'en multipliant les enfants d'adoption, la fécondité des unions saintes conservât sa pudeur. En effet, Seigneur, votre providence, votre grâce dispense l'une et l'autre par d'ineffables moyens; en sorte que

ce que la génération produit pour l'ornement du monde, la régénération le conduise à l'augmentation de l'Église. C'est pourquoi avec les anges et les archanges, etc. Dans cette oblation de vos serviteurs qu'ils vous offrent pour cette servante qui est vôtre, que vous avez daigné conduire à l'état de maturité (ailleurs, ad statum mensuræ) et au jour des noces, pour laquelle nous répandons devant Votre Majesté des prières suppliantes, afin que dans votre bonté vous daigniez l'unir à son époux, nous vous en supplions, Seigneur, veuillez l'accepter avec pitié [1]. »

Nous pourrions multiplier les textes admirables et les rites vénérables pleins de poésie naïve et charmante. Ici le prêtre donne à communier aux époux une hostie qu'il leur partage en signe d'affection conjugale. « Finita missa de sponsis, frangit sacerdos hostiam benedictam (hostie consacrée ou simplement bénite comme les eulogies?) et dat unicuique partem suam in signum maritalis affectionis. » Ailleurs, la messe finie, les époux se retirent, mais devant la porte de leur maison ils trouvent le prêtre qui bénit le pain et le vin. « Tunc sponsus mordet in pane, postea sponsa. Tunc sponsus bibit, postea sponsa. Quo facto, introducit eos sacerdos per manum in domum dicens : In nomine Patris, etc. » Puis le prêtre bénit le lit nuptial et l'encense comme un autel. C'est ainsi que l'Église sanctifie et transfigure toutes choses, les élevant à la région surnaturelle, les pénétrant de lumière et de sainteté, pour les consacrer dans le pur amour et les épanouir dans l'éternelle beauté.

Nous trouvons ici les euchologes des Grecs plus abondants et plus magnifiques encore que nos rituels, quoique moins naïfs et moins touchants. Nous trouvons surtout dans Dom Martène un admirable office pour le couronnement des époux : « Officium coronationis nuptiarum. » Il y a là deux longues oraisons en forme de déclamation comme les Grecs les aiment, d'une incomparable richesse : « Deus illibate, et omnis creaturæ opifex. — Benedictus es, Domine Deus noster, mysteriorum et illibatarum nuptiarum mystes. » Nous ne pouvons les citer en entier à cause de leur longueur. Mais pour finir et comme pour couronner ces trop incomplètes notions de liturgie archéologique,

1. Vere dignum et justum est, æquum et salutare... qui fœdera nuptiarum blando concordiæ jugo, insolubili pacis vinculo nexuisti, ut multiplicandis adoptionum filiis sanctorum connubiorum fecunditas pudica servaretur. Tua enim, Domine, providentia, tua gratia ineffabilibus modis utrumque dispensat; ut quod generatio ad mundi edit ornatum regeneratio ad Ecclesiæ perducat augmentum. Et ideo cum angelis, etc. — Hanc igitur oblationem famulorum tuorum quam tibi offerunt pro famula tua illa quam perducere dignatus es ad statum maturitatis et ad diem nuptiarum, pro qua majestati tuæ fundimus supplices preces, ut eam propitius cum viro suo copulare digneris, quæsumus, Domine, ut placatus accipias.

citons l'oraison qui se récitait le huitième jour après les noces, lorsque les époux venaient déposer leurs couronnes nuptiales : « Seigneur, notre Dieu, qui avez béni la couronne de l'année et nous avez appris à imposer ces couronnes sur la tête des époux, unis ensemble par la loi du mariage, comme pour leur rendre la récompense de leur continence, car c'est avec pureté qu'ils ont convolé à des noces agréées par vous, vous-même, à la déposition des présentes couronnes, bénissez les époux unis ensemble; conservez leur union indivise, afin qu'en toutes choses ils rendent leurs actions de grâces à votre très-saint nom de Père, de Fils et de Saint-Esprit, maintenant et toujours dans les siècles des siècles. Amen. — Paix à tous. — Inclinez vos têtes devant le Seigneur. — Nous, vos serviteurs, Seigneur, qui confirmons les promesses sacrées et accomplissons l'office de noces comme en Cana de Galilée, et recevons ces symboles, nous vous rendons gloire, au Père, au Fils et au Saint-Esprit, maintenant et toujours et dans les siècles des siècles. Amen. »

C'est une ébauche, on ne le voit que trop, où nous n'avons pu même indiquer tout ce que cette féconde et divine matière des sacrements renferme de lumière et de grâce, de poésie et d'inspiration pour l'art chrétien. Quel beau livre on pourrait faire en écrivant l'architecture théologique des sacrements, en racontant l'histoire liturgique, en restituant l'archéologie artistique de ces vénérables monuments de la puissance de Dieu et de la grandeur du chrétien! Nous n'avons pu dire que ces quelques mots en comparant l'œuvre de Van der Weyden avec les enseignements de la théologie; nous n'avons pu que noter quelques traits en feuilletant les pages immortelles de Dom Martène; nous n'avons pu qu'indiquer les sources et montrer le chemin aux artistes. Ils y doivent aller s'ils veulent servir le grand art; ils y doivent puiser s'ils veulent des inspirations célestes : « Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris. »

L'ABBÉ J. SAGETTE.

1. Oratio cum solvuntur coronæ octavo die .

Domine, Deus noster, qui anni coronæ benedixisti, et has coronas connubii lege ad invicem junctis imponi tradidisti, velut continentiæ mercedem eis reddens, quia pure ad nuptias a te sancitas convolarunt : ipse et in præsentium coronarum depositione, copulatis ad se invicem benedic; conjunctionem eorum indivisam conserva, ut in omnibus sanctissimo nomini tuo grates exhibeant, Patris et Filii et Spiritus sancti, nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.

Pax omnibus. Capita vestra Domino inclinate.

Pacta firmantes nos servi tui, Domine, et mysteriorum in Cana Galileæ officium absolventes, et recipientes ejus symbola, gloriam tibi referimus, Patri et Filio et Spiritui sancto, nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.

MÉLANGES

LA VIE ET LA MORT

A SAINT-GEORGES DE BOSCHERVILLE.

Didron aîné, alors qu'il s'occupait de réunir les éléments de ses travaux sur la symbolique, manifestée surtout dans les « triomphes », s'était beaucoup intéressé à deux statues qui font corps avec les colonnes de la façade de la salle capitulaire de l'ancienne abbaye de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure). Il nous en avait demandé un dessin, qui, fait et gravé depuis longtemps, n'attendait plus pour être publié que la santé revînt au directeur des « Annales archéologiques ». On sait ce qui est malheureusement arrivé, et la gravure était toujours là, à attendre un commentaire et même un certificat d'origine, lorsque nous l'avons reconnue dans son carton, et nous nous sommes offert pour la présenter au public. Mais nous nous déclarons incompétent pour composer ce commentaire, et il nous suffira ici de dire la place où se trouvent ces figures, et quel lien les rattache entre elles.

La salle capitulaire de Saint-Georges communiquant avec le cloître par ses trois ouvertures, la porte et deux fenêtres cintrées, était le siége du tribunal qui punissait les fautes contre la discipline. Il y avait donc convenance de rappeler aux yeux quelles peines attendaient ceux qui seraient tentés de l'enfreindre : quelle béatitude attendait au contraire ceux qui s'y montraient soumis.

Aussi parmi les colonnes qui supportent l'archivolte des arcs des ouvertures de cette salle capitulaire, il y en a trois qui sont décorées des statues suivantes : saint Benoît portant une banderole où sont gravés ces mots qui accompagnent toutes ses images au commencement des exemplaires manuscrits de sa règle : « Fili, suscipe disciplinam. »

La Vie, une femme glorieuse, dont la couronne laisse échapper deux



LA MORT ET LA VIE

longues nattes tressées, qui porte le manteau par-dessus sa robe. Elle tient d'une main la discipline qui se bifurque en plusieurs lanières, et une banderole avec ces mots : « Vita beata vocor. »

La Mort. Elle n'a pas jeté le froc aux orties, mais elle s'est débarrassée du manteau des personnes bien ordonnées pour se livrer plus à l'aise aux aventures. Réduite aux extrémités dernières, les cheveux hérissés, et sans doute le visage grimaçant, elle se coupe la gorge d'une main, portant de l'autre cette inscription sur une banderole : Ego mors hominem jugulo co(rripio). Deux couteaux, semblables à celui dont cet étrange personnage coupe sa gorge, sont figurés sur sa robe, et notons qu'ils portent contre le dos la rainure caractéristique du scramasaxe franc : preuve de la persistance des habitudes industrielles au Moyen-Age.

Ainsi les moines de Saint-Georges avaient sous les yeux — la discipline ; — la récompense de ceux qui y restaient soumis ; — la mort honteuse, le suicide, de ceux qui la rejetaient.

Malheureusement ces statues exécutées en pierre du pays, pierre de Caumont, qui s'effrite facilement à la suite des gelées, à moins qu'elle ne se couvre d'une belle patine ombrée, ont reçu la double atteinte des saisons et des hommes.

Elles ont dû être exécutées à la fin du XIIe siècle, car l'ogive commence à se mêler à l'arc aigu dans la construction et surtout dans la décoration de la salle capitulaire. On sait d'ailleurs qu'elle a été construite sous l'abbé Victor, qui a gouverné l'abbaye de 1157 à 1200.

Alfred DARCEL.

SOCIÉTÉ D'ARUNDEL[1].

L'année 1867 vit encore reparaître en photographie, mais de dimension moindre, l'Ensevelissement de sainte Catherine, d'après la fresque de Luini dans la galerie Brera à Milan, dont la chromolithographie, publiée en 1858, était épuisée depuis longtemps. Il ne paraît pas toutefois que cet essai de reproduction des planches épuisées ait été apprécié, car la Société n'a pas continué à se servir de ce moyen pour les sujets, chaque jour plus nombreux, qui disparaissent de sa collection.

1. Voir les « Annales archéologiques », p. 263.

En 1868, la Société d'Arundel donna aux souscripteurs de sa première série :

1° L'ADORATION DE L'AGNEAU, chromolithographie du centre du célèbre triptyque des frères Van Eyck dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, d'après les dessins et sous la surveillance de M. C. Schultz ;

2° LE MARTYRE DE SAINT PIERRE, et saint Pierre et saint Paul devant le proconsul Félix, chromolithographie de la fresque de Filippino Lippi, dans la chapelle des Brancacci de l'église de la Carmine, à Florence. Cette planche termine la série des fresques de cette chapelle peintes par Masaccio, Masolino et Lippi, et reproduites l'une après l'autre par la Société d'Arundel ;

3° NOTICE DE LA CHAPELLE DES BRANCACCI, brochure in-8°, par M. A.-K. Layard, membre du Parlement. Cette notice explique les chromolithographies des fresques de cette chapelle publiées de 1861 à 1868 et contient des renseignements précieux sur les artistes qui les ont peintes.

Aux souscripteurs à sa deuxième série, la Société d'Arundel distribua les deux planches suivantes :

1° LA PROCESSION DES MAGES, chromolithographie d'après la fresque d'Andrea del Sarto dans le cloître de l'Annunziata, à Florence ;

2° LA VISION DE SAINT BERNARD, chromolithographie d'après la peinture de Filippino Lippi à la Badia de Florence. Cette dernière planche est un chef-d'œuvre de chromolithographie, et la meilleure de la collection, selon nous.

En 1869, les souscripteurs à la première série reçurent :

1° L'ORDINATION DE SAINT LAURENT, gravure sur métal complétant la série des fresques de Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V, au Vatican ;

2° Huit chromolithographies d'après les quatre volets intérieurs et les quatre volets extérieurs de la partie basse du triptyque des frères Van Eyck dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand; triptyque dont le centre, l'Adoration de l'Agneau, a été publié en 1868. Les quatre faces intérieures des volets représentent LA PROCESSION DES JUGES ET DES GUERRIERS, DES ERMITES ET DES PÈLERINS venant adorer l'Agneau ; les quatre faces extérieures donnent les PORTRAITS DES DONATEURS Judocus Vyts et sa femme, avec leurs saints patrons, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. Avec ces huit volets, la publication de la partie inférieure de ce triptyque est complète. Celle de la partie supérieure sera l'œuvre des années suivantes.

La deuxième série de cette année 1869 fut composée de :

1° L'ADORATION DES MAGES, chromolithographie d'après la fresque de Pérugin, à Citta della Pieve ;

2° Saint Philippe Benizzi guérissant des enfants, chromolithographie d'après la fresque d'Andrea del Sarto dans le cloître de l'Annunziata, à Florence.

En plus de ces planches composant ses publications annuelles, la Société fit paraître une planche : La Vierge et l'Enfant, chromolithographie d'après une fresque de Fra Bartolommeo, dans le couvent de Saint-Marc, à Florence. La fresque de Fra Bartolommeo, peinte en 1514, était autrefois dans le monastère des Dominicains, à Pian di Mugnone, à une courte distance de Florence. En 1868, elle en fut enlevée et placée sur le mur de la chambre de Fra Bartolommeo au couvent de Saint-Marc. Cette belle composition, malheureusement abîmée dans la translation, a certainement suggéré à Raphaël la Madonna della Sedia peinte deux ans plus tard.

En 1870, la Société a distribué aux souscripteurs de la première série trois planches :

1° Le Christ, la Vierge, saint Jean, chromolithographie du centre de la partie supérieure du triptyque des frères Van Eyck, l'Adoration de l'Agneau, dont la partie inférieure a été complétement publiée dans les années 1868 et 1869 ;

2° Le Christ et Marie-Madeleine dans le jardin, chromolithographie d'après une fresque de Fra Angelico dans le couvent de Saint-Marc, à Florence ;

3° Jésus et ses disciples a Emmaüs, chromolithographie d'après une fresque de Fra Bartolommeo dans le couvent de Saint-Marc, à Florence.

Les souscripteurs de la seconde série reçurent également trois planches :

1° La Transfiguration, d'après une fresque de Fra Angelico au couvent de Saint-Marc, à Florence ;

2° Les Apôtres Jean et Pierre, d'après le tableau d'Albert Dürer dans la galerie de Munich ;

3° Les Apôtres Marc et Paul, d'après le tableau du même peintre dans la même galerie.

Dans cette même année 1870, la Société publia en dehors de ses publications annuelles une chromolithographie représentant Vénus sortant de la mer, d'après le tableau de Sandro Botticelli dans la galerie des Offices, à Florence. C'est l'un des plus anciens exemples de la renaissance de l'art classique en Italie. L'idée en fut prise par Botticelli dans la description par Lucien de la peinture d'Apelles, la Vénus Anadyomène, que l'on dit avoir été l'œuvre la plus parfaite du maître.

L'année 1871 donna sept planches dans sa première série :

1° Le prophète Jérémie, chromolithographie d'après la fresque de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine, à Rome;

2° Six chromolithographies montées en deux planches, des panneaux des volets de la partie supérieure du triptyque des frères Van Eyck : l'Adoration de l'Agneau. Quatre de ces volets représentent l'Annonciation avec les Prophètes et les Sibylles; les deux autres, sainte Cécile à l'orgue et un Choeur angélique.

La deuxième série fut composée de deux planches et d'une notice :

1° La famille Meyer agenouillée devant la Madone, chromolithographie d'après le tableau d'Holbein, à Darmstadt, que l'on dit être l'original de celui de la galerie de Dresde;

2° La Philosophie, chromolithographie d'après la fresque de Raphaël, au Vatican;

3° Description du tableau de Hans Holbein, avec une brève notice sur sa vie et ses œuvres, par R.-N. Wornum, esq.

Enfin l'année 1872, plus riche encore que les précédentes, distribue à ses souscripteurs :

Pour la première série : trois grandes chromolithographies intitulées : le Crucifiement d'après les fresques de Pérugin dans le couvent de Santa-Maria-Maddalena de Pazzi, de Florence. La fresque centrale représente le Christ en croix avec Marie-Madeleine au pied de la croix; celle de gauche, la Vierge Marie et saint Bernard, et celle de droite, saint Jean et saint Benoît.

Pour la seconde série deux planches :

1° Le Crucifiement, chromolithographie d'après la fresque de Fra Angelico dans le couvent de Saint-Marc, à Florence;

2° Saint Benoît prêchant aux femmes, chromolithographie d'après la fresque de Bazzi dans le couvent de monte Oliveto, près de Sienne.

En plus de ces deux séries annuelles, la Société a publié encore trois chromolithographies :

1° Le Sauveur, figure tirée de la fresque du Miracle de la multiplication des Pains et des Poissons, peinte par Bazzi dans le réfectoire du couvent de Sainte-Anne, près Sienne;

2° Deux Anges musiciens, tirés d'une fresque de Melozzo da Forli, peinte dans la tribune de l'église des Saints-Apôtres, à Rome, et placés maintenant dans la sacristie de Saint-Pierre de Rome;

3° Le « Cavalli Monument » dans l'église de Sainte-Anastasie, à Vérone, reproduit avec les fresques qui l'entourent. Spécimen remarquable de ces

tombeaux érigés en Italie au Moyen-Age et à la Renaissance, dans lesquels l'architecture est combinée avec les arts décoratifs.

Il nous reste encore à parler d'une autre publication, non pas faite directement par la Société, mais à laquelle elle a accordé son concours. C'est un album in-4° publié par M. F.-W. Maynard, son secrétaire, sous le titre de : Vingt Années de la Société d'Arundel. Cet album renferme une notice descriptive de tous les dessins et publications exécutés de 1849 à 1868 par la Société, avec leur reproduction par environ 300 photographies prises au cinquième de la grandeur des publications originales. Gravures, chromolithographies, moulages d'ivoires, etc., tout ce que la Société a produit pendant ces vingt ans, est dans ce volume précieux exécuté avec le soin et le luxe le plus intelligent. Le texte contient des notices historiques sur les peintres dont les œuvres sont reproduites, et sur leurs œuvres. Même pour ceux des souscripteurs de la Société qui ont la bonne fortune de posséder la collection, ce volume est un répertoire et un complément indispensable.

Un abrégé de ce bel album, contenant seulement le texte et une seule photographie, a été publié depuis, dans le format in-8°, par M. F.-W. Maynard, qui l'a mené jusqu'à 1870, la vingt-deuxième année de la Société.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

53. AUBERT (Édouard). — TRÉSOR DE L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE D'AGAUNE décrit et dessiné par ÉDOUARD AUBERT, membre de la Société des Antiquaires de France. — Cet ouvrage, dont nous annoncions le 1er fascicule dans notre précédente livraison, est maintenant complet, et forme un magnifique volume de texte de 264 pages avec gravures sur bois et un album du même format contenant 45 planches gravées sur métal ou chromolithographiées. Le prix de l'ouvrage est maintenant de.......... .... 75 fr.

54. BARBIER DE MONTAULT. — CATALOGUE DES PIERRES ET MARBRES employés depuis le XVIe siècle à Rome, par Mgr X. BARBIER DE MONTAULT, camérier d'honneur de Sa Sainteté. In-8 de 28 pages.. 1 fr.

55. BARBIER DE MONTAULT. — ÉPIGRAPHIE. Inscriptions rédigées ou relevées par Mgr BARBIER DE MONTAULT, camérier de Sa Sainteté. In-8 de 10 pages. Cette brochure contient les inscriptions commémoratives rédigées en style épigraphique romain par Mgr Barbier de Montault, pour la nouvelle église de Saint-Vincent-de-Paul de Marseille, construite par M. l'abbé Pougnet; l'inscription du reliquaire de Saint-Lazare, évêque de Marseille, qui est à Saint-Pierre-du-Vatican à Rome, et plusieurs épitaphes : d'un archevêque d'Arles, d'un soldat arlésien, d'un prêtre de Marseille et d'un architecte.

56. CANÉTO. — NOTRE-DAME-DE-LOURDES. Étude monographique de cette chapelle par l'abbé CANÉTO, vicaire général d'Auch. In-8 de 64 pages.

57. CHARLES. — HISTOIRE DE LA FERTÉ-BERNARD (Sarthe), par L. CHARLES. In-8 de 63 pages et 2 planches représentant une porte de la ville, du XVe siècle, et l'église de La Ferté-Bernard, du XVIe siècle. Cette Histoire de La Ferté-Bernard est une nouvelle édition d'un précédent ouvrage de l'auteur paru il y a une quinzaine d'années sous le titre de « La Ferté-Bernard, son histoire et ses monuments. » Mais elle est très-augmentée par les recherches et les études de l'auteur pendant ces quinze ans, et elle a subi de nombreuses modifications et améliorations.

58. CHARLES. — LES SIRES DE LA FERTÉ-BERNARD au Maine, depuis le XIe siècle, par L. CHARLES. In-8 de 94 pages et d'une planche représentant le château de La Ferté-Bernard au XVIIe siècle.

59. CLÉMENT. — LE LIVRE D'ORGUE du paroissien romain, contenant l'accompagnement des

messes, vêpres, complies, saluts, proses, hymnes, antiennes des dimanches et fêtes de l'année, par Félix Clément, maître de chapelle honoraire de la Sorbonne. Un volume grand in-4 de 217 pages de musique avec une préface de 16 pages.. .... 12 fr.

60. COCHERIS. — Patrons de broderie et de lingerie du xvi[e] siècle, reproduits par le procédé Lefman et Lourdel, et publiés d'après les éditions conservées à la Bibliothèque Mazarine, par Hippolyte Cocheris, conservateur de la Bibliothèque Mazarine. Un volume in-8 de 19 pages de texte et 122 planches de fac-simile. Ouvrage des plus utiles aux arts appliqués à l'industrie et donnant aux ouvriers des modèles à dates fixes et d'une ornementation aussi élégante qu'originale. Prix sur papier vélin, 7 fr. 50; sur papier de Hollande...................... 10 fr.

61. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT. — Guide de l'Art chrétien. Études d'esthétique et d'iconographie, par le comte de Grimouard de Saint-Laurent. Tome I[er]. Un volume grand in-8 de 408 pages de texte ornées de 21 gravures sur bois, et accompagnées de 26 planches hors texte. Cet ouvrage formera cinq volumes contenant plus de cent planches sur métal et un très-grand nombre de gravures sur bois dans le texte. Il s'adresse aux artistes appelés à la pratique de l'art au point de vue chrétien; à tous ceux qui peuvent, dans ce sens, avoir à leur donner une direction par leurs commandes et leurs conseils; à ceux aussi qui veulent apprendre à puiser dans les œuvres de l'art tout ce qui élève et enrichit les âmes. Le premier volume vient de paraître et est divisé en onze études précédées d'une longue introduction traitant de l'art depuis les temps bibliques jusqu'au xix[e] siècle. C'est un véritable résumé historique des différentes périodes de l'art. Voici les titres des onze études contenues dans le premier volume : Doctrine de l'Église relativement aux images. — Du Beau. — De l'Invention. — De la Composition. — De l'Expression. — Du Dessin. — Du Nu. — Des Vêtements. — Des Figures accessoires. — Du Clair-Obscur. — Du Coloris. — Les volumes suivants sont sous presse et paraîtront rapidement. L'ouvrage entier coûtera 50 fr. Chaque volume sera livré séparément au prix de 10 fr., au fur et à mesure de sa publication, à condition d'une souscription à l'ouvrage entier. Ce premier volume... 10 fr.

62. HUCHER. — L'Art gaulois (deuxième partie), par Eugène Hucher. Cette deuxième partie de l'ouvrage de M. Hucher formera un volume du même format que la première partie (grand in-4) et d'environ 200 pages de texte; les dessins, au lieu d'être lithographiés sur des planches séparées, seront disséminés dans le texte et reproduiront près de 300 types gaulois. Les premières feuilles sont en distribution, et le prix de la souscription est fixé à..... 20 fr.

63. LABARTE. — Histoire des Arts industriels au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, par J. Labarte. Deuxième édition. Cette nouvelle édition, faite pour mettre cet important ouvrage à la portée d'un plus grand nombre de personnes par la modicité de son prix, et à la suite du succès qui a accueilli la première édition, n'en est pas la reproduction exacte. Elle se composera de trois volumes in-4 contenant le texte complet de la première édition, revu, corrigé et avec de nombreuses additions, 81 planches et 85 bois gravés dans le texte reproduisant ensemble 247 objets d'art. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a décerné à l'ouvrage la première des médailles qu'elle destine aux travaux sur les antiquités de la France, et elle vient de nommer M. Labarte à la place vacante par le décès de l'un de ses membres. Le prix des trois volumes est actuellement de 200 fr. et sera porté à 250 fr. lorsque les trois volumes seront parus. Le premier volume est en vente.

64. LANCE. — Dictionnaire des Architectes français, par M. Adolphe Lance, architecte du gouvernement, membre du Comité des travaux historiques. 2 volumes grand in-8 accompagnés de planches reproduisant un grand nombre de sceaux et de signatures autographes d'ar-

chitectes. Ce Dictionnaire, qui contient plus de seize cents notices, est précédé d'un essai historique sur la profession d'architecte, et se termine par une table alphabétique et analytique des matières comprenant les noms de personnages, de lieux, d'édifices, etc., mentionnés dans le cours de l'ouvrage. Prix des deux volumes.............................. 25 fr.

65. LE SERGEANT DE MONNECOVE. — PLAN DE LA VILLE DE SAINT-OMER, présenté à Messieurs du Magistrat, par J. BELIN, en 1695; publié pour la première fois d'après le document original conservé aux Archives municipales, et accompagné d'une notice par FÉLIX LE SERGEANT DE MONNECOVE, maire de Saint-Omer, ancien député au Corps législatif. In-4 de 7 pages avec une planche in-folio. Ce plan possède un grand intérêt; il reproduit exactement les édifices publics, religieux, hospitaliers et militaires, ainsi que leurs dépendances et jardins, qui existaient à Saint-Omer à la fin du XVIIe siècle, et dont plusieurs sont aujourd'hui détruits. Tiré à 60 exemplaires, dont 40 seulement ont été mis en vente.................... 6 fr.

66. MICHIELS. — L'ARCHITECTURE ET LA PEINTURE EN EUROPE, du IVe au XVIe siècle, par ALFRED MICHIELS. Troisième édition. Un volume in-8. Ce livre n'est pas un manuel aride à la façon des Allemands. C'est, au contraire, une étude vivante, philosophique et poétique à la fois, des créations de l'art pendant le Moyen-Age et la Renaissance. L'idée y revêt une forme qui la complète, qui la met en relief. Aucune période de l'histoire n'est plus intéressante pour l'amateur d'architecture et de peinture : on y voit s'opérer la transformation du système païen, naître et se développer les deux architectures chrétiennes, puis la Renaissance les modifier en les associant à des éléments grecs et romains : la peinture moderne y sort peu à peu du berceau, grandit, prend ses caractères définitifs. L'ouvrage de M. Michiels familiarise ses lecteurs avec les productions des beaux-arts pendant la longue période de temps qui s'est écoulée entre le IVe et le XVIe siècle.. 7 fr. 50

67. MICHIELS. — VOYAGE D'UN AMATEUR EN ANGLETERRE, par ALFRED MICHIELS. Quatrième édition avec une préface nouvelle et des suppléments. Un volume in-8 de 400 pages. Les lecteurs des « Annales » connaissent M. Alfred Michiels dont elles ont annoncé autrefois l' « Histoire de la Peinture flamande » et les « Études sur l'Allemagne », ainsi que les précédentes éditions du présent ouvrage paru originairement sous le titre de « Angleterre ». Cette quatrième édition, très-augmentée, montre le succès qu'ont obtenu les ouvrages de l'auteur dont l'Histoire de la Peinture flamande et les Études sur l'Allemagne en sont à leur seconde édition.. 7 fr. 50

68. RÉVOIL. — FOUILLES ARCHÉOLOGIQUES. Vase antique, prix donné à des bestiaires. Phaléres en bronze. Objets trouvés dans l'amphithéâtre romain de Nîmes, par HENRI RÉVOIL, architecte du gouvernement. In-8 de 8 pages et de 2 planches.

69. ROSSI. — MUSAICI CRISTIANI e Saggi dei pavimenti delle chiese di Roma, anteriori al secolo XV. Planches chromolithographiques publiées avec des notices historiques et critiques par le commandeur J.-B. DE ROSSI. Le texte paraîtra en italien et en français. L'ouvrage complet sera composé de 25 livraisons in-folio de chacune 2 planches au moins avec texte correspondant. Le prix de la livraison est fixé à 50 francs, et lorsque la dernière livraison sera parue, le prix de l'ouvrage complet sera porté à 1,500 francs. Les deux premières livraisons sont parues et contiennent la mosaïque de la façade de Sainte-Marie-Majeure, celle de l'abside de Sainte-Marie-Nouvelle, celle de la bibliothèque Chigi provenant du cimetière de Ciriaca, et le pavement de la basilique Libérienne. Prix de ces deux livraisons..................... 400 fr.

70. SOCIÉTÉ DES SCIENCES, DE L'AGRICULTURE ET DES ARTS DE LILLE. — MÉMOIRES,

années 1869, 1870 et 1871; 3e série, 7e, 8e et 9e volumes. Trois volumes in-8 de 561, 663 et 738 pages, avec planches. Les principaux articles de ces trois volumes sont : pour l'année 1869, une Histoire de la photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations, par M. Blanquart-Évrard, avec planches; la fin de l'Histoire des États de Lille, par M. de Melun, les Sépultures anciennes de Ferrières-la-Grande, par M. Daumbret, avec 21 planches en couleur. Pour l'année 1870, Notes bibliographiques sur les ouvrages de Philippes de Comines et d'Auger de Bousbecques, avec planches, par M. A. Dupuis; Inscriptions numidiques (libyques) par M. le général Faidherbe, avec planches. Pour l'année 1871, les Couleurs en photographie, par M. Blanquart-Évrard; le Droit de Senne et le Droit du Seigneur dans la châtellenie de Lille, par M. T. Leuridan; les Franches-Vérités, Plaids généraux et Timaux, par le même; Étude sur un poëme inédit de Milon, moine de Saint-Amand d'Elnon, au IXe siècle, par M. Desplanques; Inscriptions numidiques, par M. le général Faidherbe; Fouilles archéologiques, par M. Frossard, etc. Chaque volume.. 5 fr.

71. SOUBIELLE. — Chapelle du petit séminaire de Larressore, par M. l'abbé P. Soubielle. In-8 de 64 pages avec une petite gravure sur bois dans le texte. Rénovation du séminaire de Larressore, par M. l'abbé Maisonnave, son dernier supérieur; la chapelle : son architecture, son ornementation, ses sculptures et peintures. Ses vitraux décrits longuement, surtout la grande verrière du chœur représentant l'Assomption de la Vierge................. 1 fr. 75

72. TAUREL. — L'Art chrétien en Hollande et en Flandre, depuis les frères Van Eyck jusqu'à Otto Venius et Pourbus, représenté en vingt-quatre planches sur acier, par C.-Éd. Taurel, et décrit avec le concours de MM. W. Moll, J.-A. Alberdingk Thijm, D. van der Kellen Jr, A. Siret, W.-H. James Weale, Sleeckx et autres littérateurs hollandais et belges. L'ouvrage sera publié en 24 livraisons, format grand in-4, contenant chacune une gravure sur acier et seize pages de texte en français et en hollandais, ornées de vignettes. Les deux premières livraisons qui sont déjà publiées contiennent l'« Agnus Dei », centre du triptyque des frères Van Eyck de l'église de Saint-Bavon, à Gand, avec une notice par M. A. Siret; et l'« Offrande expiatoire du Nouveau Testament », tableau d'un maître inconnu du XVe siècle, au Musée d'Amsterdam, avec une notice par M. J.-A. Alberdingk Thijm. Les livraisons suivantes contiendront des tableaux de Pierre Cristus, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Quentin Matsys, Jean Gossaert, Bernard van Orley, etc., etc. Le prix de la livraison est fixé, pour les épreuves sur chine et avec texte sur papier supérieur, à 5 fr. 50, et pour les épreuves sur papier blanc, avec texte sur papier de première qualité, à .. .. 3 fr. 50

73. TOSI. — Les Chefs-d'Œuvre de la Sculpture religieuse a Rome, à l'époque de la Renaissance, dessinés par le chevalier Tosi, et décrits par Mgr X. Barbier de Montault, camérier d'honneur de Sa Sainteté. Deuxième édition, première en français. — Cet ouvrage formera un volume in-folio et sera publié en quatorze livraisons, chacune de 10 gravures sur métal avec texte, au prix de 10 fr. Lorsque l'ouvrage sera entièrement publié, le prix en sera porté à 150 fr. La première livraison est en vente................................ 10 fr.

74. VIOLLET-LE-DUC. — Entretiens sur l'Architecture, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Cet ouvrage vient d'être complété par la publication des fascicules 17 à 20 du deuxième volume. Il forme deux volumes grand in-8 de 450 pages ornés de gravures sur bois et deux atlas in-4 contenant ensemble 36 planches gravées ou en couleurs. Le prix de l'ouvrage est de.. .... 80 fr.

75. VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carlovin-

gienne à la Renaissance, par M. Viollet-Le-Duc, architecte du gouvernement. 3e fascicule du 3e volume. In-8 de 144 pages avec près de 100 gravures sur bois dans le texte, et 12 planches hors texte, dont 9 en chromolithographie. Ce fascicule termine le 3e volume et contient la suite des vêtements, bijoux de corps, objets de toilette. Les 4e et 5e volumes, qui sont sous presse, et dont les fascicules paraîtront simultanément, contiendront la fin des vêtements et objets de toilette, les armes offensives et défensives, etc., etc. Le prix des trois premiers volumes complets est de........ .... 150 fr.

AVIS

En terminant le XXVIIe volume des « Annales archéologiques », nous avons le devoir de prévenir nos lecteurs que, à notre grand regret, nous nous trouvons dans la nécessité de suspendre cette publication pour un temps indéterminé.

Ce n'est pas sans de longues hésitations que nous avons pris une semblable résolution ; mais nous avons dû céder devant l'impossibilité matérielle de continuer une œuvre qui, d'ailleurs, il faut bien en convenir, n'a plus sa raison d'être aussi complète qu'autrefois, à une époque où des préoccupations d'un autre ordre, en s'emparant de tous les esprits, font tort aux études archéologiques.

Et puis, les frais d'une publication de ce genre ont augmenté dans une proportion considérable et rendent notre entreprise de plus en plus difficile. Enfin, des considérations exclusivement personnelles, dont il est inutile d'entretenir le lecteur, nous décident sinon à clore définitivement la collection des « Annales » avec son tome XXVIIe, du moins à renvoyer la suite à un autre moment.

Ce n'est donc pas précisément un adieu que nous adressons à nos fidèles abonnés, ainsi qu'à tous ceux qui ont bien voulu suivre nos études avec intérêt ; en les remerciant de leur concours, nous leur exprimons l'espérance de les retrouver un jour, si les circonstances nous permettent de reprendre la publication des « Annales ». Bientôt même, nous aurons un appel à faire à toutes les personnes qui possèdent la collection des « Annales archéologiques », car nous ne tarderons pas à leur offrir une Table générale des vingt-sept volumes parus. Cette Table, devenue si nécessaire, en raison de l'importance d'un ouvrage qui comprend maintenant une quantité considérable de documents écrits et gravés, est l'œuvre patiente et pleine d'érudition de l'un de nos plus brillants collaborateurs, Mgr Barbier de Montault. Nous allons la mettre sous presse immédiatement et son apparition ne se fera pas attendre.

Édouard DIDRON.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME VINGT-SEPTIÈME

PREMIÈRE LIVRAISON.

DEUXIÈME ET TROISIÈME LIVRAISONS.

QUATRIÈME LIVRAISON.

CINQUIÈME ET SIXIÈME LIVRAISONS.

FIN DU TOME VINGT-SEPTIÈME. 1870-1872.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. [2208]

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [979]

